প্রমা

प्रज्ञा

त्रैमासिक पत्रिका

सम्पादक
रत्नध्वज जोशी

व्यवस्थापक
सहायक सचिव
साहित्य-विभाग

वर्ष २ अङ्क २
२०२६

एक प्रतिको रु. २।५० पैसा
वर्षको रु. १०।-

साहित्य विभाग
नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान
नेपाल

यस अंकमा

इतिहासको पानामा नेपाली नृत्य	भैरवबहादुर थापा	१
राष्ट्र र हाम्रा राष्ट्रिय गुण	प्रा. चूडानाथ भट्टराय सदस्य ने. रा. प्र. प्र.	९
काशी भाषे बोली	पारसमणि प्रधान	२१
कवि भाव र प्रकृति-प्रभाव	भैरव अर्याल	२७
नेपाली भाषा कति प्राचीन कति विशिष्ट ?	केशवराज 'पिंडाली'	३१
वादै-वादको विवादमा अद्वैतवाद	ऋषभदेव शर्मा	३५
उपनिषद्	बदरीनाथ भट्टराई	३९
रुपमती-मा नैतिकता संरचना	इन्द्रबहादुर राई	४३
पाङ्दुरे लोकनृत्य	श्री सु. वि. शाह	५३
पृथ्वीनारायण शाहको अमर वास्तुकृति नुवाकोट दरबारको महत्त्वमाथि प्रकाश	श्री काशीनाथ तमोट	६८
रस र रसवादी मुक्तक कवि अमरुक	हंसपुरे सुवेदी	७३
प्रतीकवाद र नेपाली कविताहरू	वासु रिमाल 'यात्री'	८४
नेपालीमा गोर्सिङ्के म हाम्रो भन्नु	शिवराज आचार्य	९५

जसरी मलाई मेरो देश र जनताको ममता छ उसैगरी भोक र रोगले पीडित मेरो जनताप्रति मेरो जिम्मेवारी छ ।

—श्री ५ वीरेन्द्र

श्री ५ महाराजाधिराज वीरेन्द्रवीरविक्रम शाहदेव

इतिहासको पानामा नेपाली नृत्य

–भैरवबहादुर थापा

जब मानिसले भाषालाई जन्म दिएको थिएन, त्यस बेला हृदयका भावहरूलाई प्रकट गर्नुपर्दा आफ्नो अङ्ग-संचालनद्वारा अनेकौं भाव-मुद्राको प्रयोग गरी मानिसहरू आपसमा कुराकानी गर्दथे । अनि जीवन-निर्वाह, केवल जङ्गलका जन्तुहरूका शिकारद्वारा हुन्थ्यो ।

शिकार-प्रथाले जनावरहरूका विभिन्न चालहरू थाहा पाउनुको साथै विभिन्न वनस्पतिहरूप्रति पनि मानिसले मनन गर्ने मौका पाए । यसले गर्दा स्वयं सुरक्षाको ज्ञान हुन थाल्यो, साथै दिन-प्रतिदिन अनुकरणको संज्ञालाई पनि बुझ्दै गए । अनि एक दोस्रोलाई आ-आफ्नो शिकारबारे वर्णन गर्नुपर्दा अनुकरणको उपयोग गरेर मनको अभिव्यक्तिलाई छर्लङ्ग पार्ने प्रयत्न पनि गर्न थाले । हुँदा-हुँदा अनुकरणप्रथा नृत्यमा परिणत हुन थाल्यो । अनि 'व्याध' नृत्य आदिका प्रचलन पनि हुन थाले ।

मानव-शरीर न हो, बिरामी भएको आफ्नो साथीलाई पाउँदा यिनीहरू सबै छक्क पर्दथे । किन कि औषधि भनेको कसैलाई थाहा थिएन । झन् यस्तैमा कुनै साथीको त मृत्यु हुन्थ्यो, त्यस बेला सबै आश्चर्य भै आकाशतिर हेर्दथे । किन कि मानिस मर्छ भन्ने यिनीहरूलाई थाहा थिएन। सोच्दा-सोच्दै अर्को साथी बिरामी भएको देखे, झन् यिनीहरूका हाडभित्र भुइँचालो जान थाल्यो, उपाय केही थिएन ।

यस्तैमा मानिस अतालिएर कसैले झारपात अथवा जङ्गलका स्याउलाहरू अर्थात् जे हातमा फेला पऱ्यो त्यही लिएर उफ्री-उफ्री सांकेतिक शब्दमा कराउन थाले । कोही चाहीं चर्मवाद्य अर्थात् ढ्याङ्ग्रो ठोकी-ठोकी विकृत ध्वनिमा फलाक्दै उफ्रन थाले । आकस्मिक घटना भएझैं अचानक बिरामी बाँच्यो । यस्तो घटनाले गर्दा मानिस नै मानिसको प्यारबाट बाँच्दछ भन्ने सिद्धान्तलाई मानिसले अङ्गीकार गर्न थाले । यस्तै वातावरणले झन् ढ्याङ्ग्रो-उफ्राइलाई कहिल्यै बिर्सन सकेनन् । झन्-झन् यस्ता उफ्राइले मानिसको दिलमा गहिरो छाप पार्दै गयो । हुँदा-हुँदा यस उफ्राइले मनुष्य-समाजमा एक 'औषधि' नृत्यको रूप लियो । यस्तै किसिमले सुख र दुःखमा अर्थात् हर्ष र बिस्मातमा नृत्यको सृजना हुन थाल्यो । यसरी दुई रसमा मात्र रुमलिएर हाम्रा पूर्वजहरूले कैयौं दिन व्यतीत गरे ।

सुस्तरी-सुस्तरी मानिसले प्रकृतिद्वारा प्रादुर्भाव भएका अनेक ध्वनिहरूका संकेत पनि छुट्याउन थाले, जसबाट ध्वनिमा पनि सुख र दुःख लुकेको हुँदो रहेछ भन्ने कुरा दिन-प्रतिदिन मानिसले थाहा पाउँदै गए । अनि ध्वनिको विश्लेषण ध्वनिबाटै गर्नुपर्दा झन् यसले एक छुट्टै मानव भाषाको जन्म लिन थाल्यो ।

एवं रीतबाट मानिसले जुन अभिव्यक्त गर्न थाले, त्यो अझै स्पष्ट हुन सकोस् भन्ने हेतुले आफू बस्ने गुफाको भित्तामा अथवा भुइँमा रेखा समेत कोरेर एक दोस्रालाई अर्थ्याउन पनि थाले, जुन रेखाले पछि चित्रकलाको रूप लियो । यी चित्रहरू आजसम्म पनि विश्वका सबै आदिवासीहरूको घरहरूका भित्ता-भित्तामा देखिंदै छन् । यस कलालाई हामी आज 'भित्ते चित्र' भन्दछौं ।

यस्तै प्रकारले खेतमा पनि चित्रहरूलाई मूर्तिको रूप दिई भूगालको रूपमा स्थापना गर्न थाले, जसलाई हाम्रो नेवारी भाषामा 'बुँख्याचा' (Scare crow) अर्थात् नेपालीमा 'भयाउने' भनिन्छ । त्यस बेला मानिसहरूका संख्या थोरै भएको हुनाले त्यस मूर्ति र चित्रहरूद्वारा मानिसले खेत-बारीको पनि काम लिन थाले । हुन पनि कुनै विध्वंस-कारी जनावरहरूको आक्रमणको भयले गर्दा घरको ढोका वा भित्तामा मूर्ति र चित्रलाई द्वारपालको रूपमा प्रस्तुत गरी मानिस बाहिर घुम्न जान थाले । यहाँसम्म कि कुन कामको लागि बाहिर गएको हो सो कामको समेत वर्णन मूर्ति र चित्रमा अङ्कित हुन थाल्यो । यसरी नै हाम्रा पूर्वजहरूले अभिव्यक्तिका रेखाहरूलाई चित्र र मूर्तिद्वारा मानव-हृदयका उद्‌गारहरू प्रकट गर्न थाले ।

क्रमशः विकास हुँदा हुँदा मानव-अभिव्यक्ति रेखाहरूले तीन रूप लिएर, जस्तै— संकेत, ध्वनि र रेखा । संकेतबाट नृत्य, ध्वनिबाट भाषा र रेखाबाट लिपि तथा चित्रकलाको जन्म हुन गयो । तर यीमध्ये नृत्यकलाको गति यस्तरी अगाडि लम्क्यो कि मानवको प्रत्येक कृतिमा नृत्यको अमिट छाप पर्न थाल्यो । अन्तमा संगीत, चित्र, मूर्ति र वास्तुकला इत्यादि सबै नृत्यकलाकै मुद्रामा रङ्गिन पुग्यो, जसको स्पष्ट छायाँ विश्वका सबै प्राचीन मन्दिरहरूमा रहेका मूर्ति र चित्रहरू आजसम्म हामीले देख्न पाइरहेका छौं । यस सभ्यतालाई हामी प्राचीन सभ्यता भन्दछौं ।

अर्कोतिर मानिसका सामु प्रकृतिका विभिन्न अद्‌भुत रूपहरू देखा परे । जस्तै—आकाशमा बिजुलीका लहरहरू दौडनु; पहाडमा पहिरो जानु; मेघआँधी आउनु; पहाडबाट ज्वालामुखी निस्कनु; बादलमा अस्थिरता देखिनु; अनि मानिसका खुट्टामुनि अचानक भुइँ र्कनु—यी सबै शक्तिहरूले, दैत्यको रूप लिएर प्राणीमात्रलाई दुःख दिएका हुन् भन्ने मानिसले ठाने । यसरी मानिसलाई भय र शङ्काले छोप्न थाल्यो । त्यसपछि मानिसले आकाश र पृथ्वी, आगो र पानी, आँधी र भूकम्पको शक्तिलाई बुझ्ने प्रयास गरे । अनि भय र शङ्काबाट पन्छिन दिन-प्रतिदिन मानिसहरू प्रकृतिको शक्तिलाई रिझाउने उपाय सोच्न थाले, जसमा प्रत्येक प्रकृतिका प्रतिरूपमा लक्षणअनुसार भिन्न-भिन्न देव-देवताहरूका रूप आरम्भ हुन थाल्यो । हुन पनि देवताहरूमा प्रकृतिहरूकै उपासना वर्णित छ । यही नै हो धर्मको प्रारम्भिक रूप ।

तर प्रारम्भिक धर्मको मूलमा 'भय' थियो । ती भय निवारणको निम्ति नाना

प्रकारका मुद्राहरूद्वारा मानिसहरू याचना गर्न पनि थाले, जसमा हस्त-मुद्राद्वारा उच्चारण गरिने मन्त्र-तन्त्र चाहिं अति वेगले विकसित हुँदा हुँदा हस्तमुद्राको एक अलग शास्त्र-रचियो हुनत 'मुद्रा' शब्द फारसीवाट आएको मानिन्छ, जसको अर्थ हुन्छ 'मुहर'। तर मुद्राको अर्थ संस्कृतमा पनि धेरै छ, जसमा 'मुहर' पनि एक हो । अर्कोतिर तन्त्र-शास्त्र-अनुसार मुद्राको शब्दव्युत्पत्ति 'मुद्रा' धातुवाट गरिएको हो पनि भनिन्छ, जसको खास अर्थ हुन्छ प्रसन्न हुनु वा आनन्दित हुनु । हुन पनि वास्तवमा 'मुद्रा' त्यो भंगीविशेष हो, जसले गर्दा देवताहरूद्वारा आनन्द प्राप्त गरिन्छ वा अदृश्य शक्तिहरूलाई आफ्नो वशमा राखन सकिन्छ, अर्थात् मानव-हृदयले सदैव सांकेतिक अभिव्यक्तिवाट मुक्ति पाउँदछ । यसरी नै यस पृथ्वीमा कर्म र धर्मको साथ-साथ नृत्य र मुद्राहरूको विकास हुँदै गयो । जसरी प्रकृतिले नै नाच्ने अनि वाँच्ने भन्ने कुरा लोकलाई सिकाउँदै गयो, त्यसरी नै लोकले पनि आ-आफ्नो भौगोलिकअनुसार विभिन्न ढङ्गका नृत्यहरूको सिर्जना गर्दै गए, जसलाई हामी लोक-नृत्य भन्दछौं ।

यस क्रमअनुसार जब नेपाल विभिन्न जातीय राजाहरूमा विभाजित थियो, त्यस वेला केवल लोक-नृत्यकै विशेषता अत्यधिक मात्रामा थियो । तर कान्तिपुर (काठमाडौं) का मल्ल राजाहरू चाहिं लोक-नृत्यमा मात्र नरुमल्लिएर विभिन्न धार्मिक चाड पर्वको अवसरमा अनेकौं धार्मिक नृत्यहरूको सिर्जना गर्न थाले । जस्तै-पाटनका राजा सिद्धि-नरसिंहले 'कार्तिक' नाच र 'नृसिंह' नाच चलाए । भक्तपुरका राजा राय मल्ल (जयन्त राव) ले 'नवदुर्गा' को नाच चलाए । यी नृत्यहरू लोप नहोस् भन्ने हेतुले ती सिर्जित नृत्यहरू प्रत्येक वर्ष चाडअनुसार दोहऱ्याइन थालियो । यस कार्य-संचालनको निम्ति एक छुट्टै गुठी (Trust) को स्थापना समेत गरे । अनि नृत्यको तालीम दिने व्यवस्था यसै गुठीवाट शुरू हुन थाल्यो । यहाँसम्म कि तालीमको निम्ति एक खास नियम समेत बनाए । जस्तै– प्रत्येक वर्षको वडा दशैंको उपलक्ष्यमा तलेजु भवानीको मन्दिरमा 'दैत्य' र 'कुमार' नाच नचाउनको लागि जम्मा ५ वर्षको अवधि राखे । अर्थात् नृत्यमा तालीम लिने व्यक्तिहरू ५-५ वर्षमा गोला हाली छानिन थाले । साथै ५ वर्ष खि १२ वर्षसम्म पुगेका व्यक्तिहरूलाई मात्र नृत्यको तालीम लिने अधिकार राखे। यी तालीम लिने व्यक्तिहरू गुठीकै सदस्यहरूका नातादारहरू नै हुनुपर्ने नियम सुद्ध वाँधे । हुनत यी सबै कार्यहरू धार्मिक आडमा भए तापनि नृत्यको संरक्षणका लागि पनि यी कर्म रचेका हुन् भन्ने कुरालाई मान्न सकिन्छ। वास्तवमा भन्ने हो भने नृत्यको तालीमव्यवस्थाको पहिलो रूप नेपालमा यही नै थियो ।

हुनत मल्लकालीन युगमा मैथिली भाषाका नाटक र संगीतको आगमन भएको थियो भन्ने कुरालाई सबैले मानिआएका छन् । तर जति कान्तिपुरको संगीतमा मैथिली संगीतको प्रभाव पर्न सक्यो, त्यति नृत्यमा पर्न सकेन ।

वरु नेपालमा नाथसंप्रदायको आगमन भएपछि नेपालको खास गरी घुंगुरू लगाई नाचिने केही लोक-नृत्यहरूमा चाहिं भारतीय नृत्यशैलीको केही प्रभाव पर्न थालेको हो । तापनि नृत्यहरूमा जति नेपालीत्व देखा पर्न सक्यो, त्यति भारतीयपन देखा पर्न सकेन ।

झन् यसै वेला राष्ट्रनिर्माता श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको उदय भयो, जसको

प्रयासले गर्दा नेपालले एक राष्ट्रको रूप लियो । अनि "मुगलानको सितार र तानपूरे रागमा नभुल्नु, तिनमा ठूलो मोह हुन्छ र दौलत पनि खोलिन्छ, यसर्थ रागको अभ्यास नगर्नु" भन्ने श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको दिव्य सन्देशले गर्दा आफ्नो संस्कृतिमा जनता झन् भर पर्न थाले । अनि सारङ्गी र मादलको धूनमा नेपाली लोकनृत्यले काँचुली फेर्ने अवसर पायो । एवं रीतबाट मारुनी र झ्याउरे नृत्यको फन्कोले नेपालको चौतर्फीलाई सिङ्गार्दै लग्यो ।

"आफ्नो नेपालको कुना-कुनाको नाचहरू झिकाई हेरे, यिनमा दिएको आफ्नै देशमा रहन्छ" भन्ने इत्यादि अमर वाक्यले पनि पृथ्वीनारायणको शाहको बेलामा कुनै पनि विदेशी नृत्यको गहिरो असर नेपाली नृत्यहरूमा पर्न सकेन ।

बहादुर शाहको पराक्रमले गर्दा उत्तरमा तिब्बत, पश्चिममा काश्मीर तथा देहरादून, पूर्वमा भूटान र दक्षिणमा अवधसम्म नेपालको सिमाना फैलियो, जसले गर्दा संस्कृतिले पनि फराकिलो घेरा लिन थाल्यो । नेपालका नृत्यहरूमा केही भारतसित, केही चीनसित सामञ्जस्य आउन थाल्यो ।

त्यसपछि नेपालका प्रधानमन्त्री जङ्गबहादुर राणा बेलायत पुगेर फर्किंदा यिनी पतिया लिनको निम्ति काशीमा गएका थिए । त्यस बेला यिनको काशीमा भव्य स्वागत गरिएको थियो, जुन स्वागत-समारोहमा एक-से-एक संगीतज्ञहरूका कार्यक्रम पनि पेश गरिएको थियो । हुनत जङ्गबहादुर राणा बेलायत खि नै कलाकारहरूका कार्यबाट प्रभावित भइसकेका, र साथै राम्रो खाना-दाना दिएर राजदरबारमा पालेर राख्नुपर्दछ भन्ने कुरा पनि थाहा पाइसकेका हुनाले काशीका केही संगीतज्ञहरूलाई ठूलो इज्जत गरी यिनले आफूसँगसँगै नेपाल ल्याए ।

ठीक यसै बेलादेखि नेपालमा अंग्रेजी वाच्छाई बाजा (बादशाही बाजा) र भारतको तानपूरा, सितार र तबलाले प्रवेश गर्ने मौका पायो। तर नेपाली नृत्यमा ती वाद्यहरू अथवा त्यसका धूनहरू प्रयोग नगरिएकोले जङ्गबहादुर राणाको समयसम्म पनि नेपाली नृत्यहरूमा कुनै विदेशी छायाँ पर्न सकेन ।

जब वीरशमशेर जङ्गबहादुर राणा प्रधानमन्त्री भए, यिनले श्री ५ महाराजाधिराज पृथ्वीवीरविक्रम शाहलाई राजनैतिक वातावरणबाट पन्छ्याउनको निम्ति केवल रसरंगमा अलमल्याउने उपाय रचे, जसमा "राजा भएपछि मद पिई सहेलीहरूको नाच हेरेर जीवन हँसीखुसीले बिताउनुपर्दछ" भन्ने कुरा वीरशमशेरबाट उठ्न थाल्यो ।

त्यसपछि नारायणहिटी दरबारमा र लालदरबारमा तालीमको निम्ति एक-से-एक केटीहरूको छनौट हुन थाल्यो । एक त वीरशमशेरलाई नेपाली नृत्यको पनि अभिरुचि भएको हुनाले, यिनले नारायणहिटी दरबारमा 'मारुनी' र 'सोरठी' नृत्यको तालीम दिन श्री ५ पृथ्वीवीरविक्रम शाहको सवारी चलाउने वीरबहादुर थापा (मगर) भन्ने व्यक्तिलाई उक्त कार्यभार संभालन 'नाचको डिट्ठा' भन्ने पद समेत दिएर राखे ।

तर वीरशमशेरलाई त्यतिले मात्र सन्तोष भएन र भारतबाट डुण्डी खाँ र ताज खाँ भन्ने मुस्लिम उस्तादहरू पनि झिकाइए। त्यसपछि फारसी, उर्दु र हिन्दी भाषामा नाटक खेलाउन थालियो, जसमा 'कत्थक' नृत्यका पनि तालीम दिने व्यवस्था गरे । त्यस बेला नेपालको दरबारिया रंगमंचको वातावरण यस्ता देखिन्थ्यो रे, भारतीय संगीत र

कत्थक नृत्यको सर्वोन्नत केन्द्र नेपाल नै थियो भनिन्छ । जे होस्, ती व्यवस्था केवल दरवार-भित्र सीमित भएका हुनाले नेपाली जन-रंगमंचमा त्यस विदेशी वातावरणले कुनै खास धक्का-पुऱ्याउन सकेन ।

जब श्री ५ महाराजाधिराज त्रिभुवनवीरविक्रम शाहको नेतृत्वमा नेपाली जनतामा राष्ट्रिय भावनाको लहर फैलियो । सवै जनता एक भई मानव अधिकारको निम्ति जुरमुरिए, जसमा आफ्नो संस्कृतिमाथि दावी गर्न थाले । यहाँसम्म कि कुनै पनि नेपाली उत्सवहरूमा स्वदेशी संगीत र नृत्यकै प्रचलन हुन पनि थाल्यो । साथै नृत्य र नाटक पनि शिक्षाको एक अङ्ग हो भन्ने कुरामा समेत सवै विश्वास गर्न थाले । अनि काठमाडौंमा, गोपालप्रसाद रिमाल, गोपीनाथ अर्याल र कृष्णप्रसाद रिमालको प्रयासबाट सर्वप्रथम "गौरी शंकर नाट्य समुदाय"को स्थापना भयो । अर्कोतिर फेरि बालकृष्णशमशेर जङ्गबहादुर राणा, विजयबहादुर मल्ल र गोपीनाथ अर्याल मिलेर 'नेपाल कला कुञ्ज' खोले । त्यसपछि भीमनिधि तिवारीको जाँगरबाट 'नेपाल नाटक संघ' को जन्म भयो । साथै कृष्णप्रसाद रिमाल, चन्द्रकुमार उपाध्याय र विष्णुप्रसाद पाँडेको संयुक्त कार्यद्वारा 'जन कला केन्द्र' को सिर्जना समेत भयो ।

हुँदा-हुँदा नेपाल कला कुञ्जको तर्फबाट बालकृष्ण सम, गोपीनाथ अर्याल, विजय-बहादुर मल्ल र गोपालप्रसाद रिमालहरूले- 'नेपालमा एउटा त्रिभुवन नाट्यशाला' को अत्यन्त आवश्यक छ भन्ने कुरा श्री ५ त्रिभुवनमा विन्ती गरे । तर योभन्दा अगाडि नै नेपाल नाटक संघको तर्फबाट भीमनिधि तिवारीले पनि 'त्रिभुवन महानाट्यशाला' को स्थापना हुनुपर्दछ भन्ने कुरा जाहेर गरिसकेकोले श्री ५ त्रिभुवन केही दिन अलिमलिइबक्स्यो । यसरी दिन-प्रतिदिन हाम्रा नाटककारहरूमा मतभेदले घेर्न थाले तापनि श्री ५ त्रिभुवनमा कला र संस्कृतिको प्रेम भएकोले उक्त नाट्यशालानिर्माणको लागि भीमनिधि तिवारीलाई विश्वास गरेर नेपाल नाटक संघको नाममा *हाती पाटीको जग्गा सुद्ध वक्सियो । तर त्यस जग्गाको सदुपयोग हुन सकेन, जसले गर्दा नेपाली रंगमंच अँध्यारो पर्दाभित्र लुक्न थाल्यो ।

एक त त्यस बेला ती संघसंस्थाहरूले नाटकलाई मात्र प्राथमिकता दिएका थिए । नृत्यको कार्यक्रम एकदम थोरै मात्रामा राखिन्थ्यो । यदि नृत्य भए तापनि विदेशी प्रभावका नृत्यहरू हुन्थे । त्यसमा पनि स्त्री र पुरुषको बेग्ला-बेग्लै नृत्य हुन्थ्यो । अर्थात् स्त्री र पुरुषको संयुक्त नृत्य हुँदैनथ्यो ।

तैपनि नेपालका केही संगीतज्ञहरूको प्रयासबाट 'नेपाल संगीत महाविद्यालय' को स्थापना समेत भयो । तर यस विद्यालयले पनि नृत्यप्रति कुनै दृष्टि पुऱ्याउन सकेन । वरु यो संगीत विद्यालय इलाहाबाद (भारत) स्थित प्रयाग संगीत समितिको प्रचारशाखा बन्नमै ठीक भयो ।

अनि यिनै अभावहरूलाई पूर्ति गर्न, नेपालका राष्ट्रिय नाचहरूलाई मूल आधार मानेर त्यसलाई विशेष प्रधानता दिन भैरवबहादुर थापा, तुलसीनाथ ढुङ्गेल, भोग्यप्रसाद शाह, सिंहवहादुर थापा, बटुकचन्द्र गौतम र मोहनकान्त सिलवाल मिलेर 'भैरव नृत्य

---

* हाल पार्क रेस्टुराँको एरिया ।

दल' को स्थापना गरे। साथै यस दलमा प्रशिक्षार्थीको रूपमा प्रवेश गरेका सर्वप्रथम व्यक्ति-हरूमा–कोकिलबहादुर गुरुङ्ग, कुमार बस्नेत, विश्वकसेन भट्टराई, अच्युतनन्दन चालिसे, मोहनकान्त सिलवाल, कुमार नेपाली, दिलबहादुर श्रेष्ठ, धृजलाल कुलु, भुवन थापा, प्रमिला बस्नेत, विमलादेवी चित्रकार, रुद्रलक्ष्मी जोशी, मैयाँ राणा, सुनीतादेवी श्रेष्ठ, तारा देवी थापा, रमलादेवी, सुमित्रादेवी, सीता पन्त र शारदा पन्तहरू थिए। त्यस बेला नेपालमा नेपाली नृत्यको जागरण तथा प्रचार गराउने सर्वप्रथम यही भैरव नृत्य दल थियो, जसले सर्वप्रथम नेपाली ब्यालेका अनेकौं नमूनाहरू पनि जनतामा पेश गर्‍यो।

झन् यसै वेला महाराजाधिराज श्री ५ महेन्द्रवीरविक्रम शाहको शुभराज्याभिषेकको सुअवसरमा नेपालका प्राय सबै धार्मिक र लोकनृत्यहरूले पखेटा फिजाउने मौका पाए। कलाकारहरू पनि मजजत्त दिन संलग्न भए, जसका निम्ति नासः खलः, जननाट्य-परिषद्, नेपाल कला केन्द्र, नवीन कला मन्दिर, न्ह्याइपुख्यः, नव प्रकाश मण्डल, तारिणी शास्त्रीय नृत्यकला, महेन्द्र कला किरण, महेन्द्र संगीत निकेतन, राज्यलक्ष्मी कला किरण, संस्कृत नाटक समिति, हिमालय नाट्य समुदाय, विद्यार्थी सांस्कृतिक परिवार, नव जाग्रत प्याखं खलः, आदर्श कला मण्डल, नेपाली कला मण्डल, इन्द्रराज्यलक्ष्मी कला किरण, ललित कला कुञ्ज, नृत्य कला मन्दिर जस्ता संस्थाहरूको जन्म हुन थाल्यो।

जब टङ्कप्रसाद आचार्य प्रधानमन्त्री भए, तबदेखि अन्य राष्ट्रहरूसित पनि परस्परमा सच्चा सहयोग र सच्चा मितेरीको साइनो जोडिए, जसमा सर्वप्रथम चीनसित सांस्कृतिक आदान–प्रदानको सम्झौता गरियो। यही सम्झौताअनुसार नेपालबाट नृत्यकार-हरूलाई चीन पठाउनको निम्ति नारायणहिटी दरबारमा श्री ५ महाराजाधिराज तथा प्रधान-मन्त्री टङ्कप्रसाद आचार्यबाट नेपाली नृत्यकारहरूको छनौट हुन थाल्यो, जसमा भैरवबहादुर थापा, तोपमान गुरुङ्ग, मायादेवी र गुनादेवी चुनिए। यी नृत्यकारहरू २०१३ सालमा शिक्षामन्त्री बालचन्द्र शर्माको नेतृत्वमा ५ हप्ताको लागि चीन पनि गए, जुन सांस्कृतिक शिष्टमण्डल जम्मा २३ जना सदस्यहरूको थियो।

हुनत टङ्कप्रसाद आचार्यको समयमा नेपाल अधिराज्यको साहित्य, कला र संगीत-लाई एक-एक गरी गहिरो अध्ययन गर्नको लागि र जनताको बौद्धिक र भौतिक ज्ञानलाई उच्च स्तरमा पुर्‍याउन तथा पौराणिक लोक र आधुनिक यी तीनै पक्षको यथासम्भव संरक्षण, प्रशिक्षण र प्रचार गर्न 'नेपाल साहित्य एकेडेमो' जस्तो संस्थाको पनि स्थापना भयो, जसमा श्री ५ महाराजाधिराज स्वयं कुलपति होइबक्स्यो र बालचन्द्र शर्मालाई उप-कुलपतिमा राखिबक्स्यो। तर साहित्य र शब्दकोशको चिन्ताले होला नृत्यमा एकेडेमीले विशेष ध्यान पुर्‍याउन सकेन।

बरु दार्जिलिङ्गका रणजित घिसिङ्गलाई यहाँका पौराणिक नृत्यहरूले निकै प्रभावित पारेको हुनाले, उनले परिमार्जित रूपमा देवीनृत्य पनि पेश गरे, जो आधुनिक रंगमंच-अनुसार पनि निकै सफल भएको थियो। यस दिशामा उनले कम्मर कस्ने विचार पनि लिइसकेका थिए, तर सहयोगको आधार नदेखिएकोले आखिर दार्जिलिङ्ग नै फर्के गए।

यसपछि प्रधानमन्त्री विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाले नेपालमा एक नृत्यशालाको आवश्यकता महसुस गरेर भैरव नृत्य दलका अध्यक्ष भैरवबहादुर थापा, तारिणीप्रसाद कोइ-

राला र सुशीला कोइरालालाई उक्त नृत्यशालाको स्थापना गर्ने कार्यभार सुम्पिनुभएको थियो। तर कोइरालाहरूले– "केवल भारतको भरतनाट्यम् नृत्यलाई मान्यता दिनुपर्दछ" भन्ने कुरा उठाउँदा यस मतबाट भैरवबहादुर थापा आफै पन्छिए।

आखिर नृत्यपक्षको कुनै पनि प्रयोगशाला तथा तालीम केन्द्रको स्थापना नहुन सकेकोले र अर्कोतिर सस्तो ख्यातिको लोभमा परेर वा 'नहुनुभन्दा कानो मामा निको' को भावनामा बगेर अर्थात् स्वान्तःसुखायकै लागि बसिबियाँलो गरेर हाम्रा युवकहरूले रंगमंचमा जथाभावी प्रदर्शन गर्न थाले। अश्लील र कुत्सित विदेशी फिल्मी नृत्यले त अझ अर्कै किसिमको जग हाल्न थालिसकेका थिए, नृत्यको चाख र आकर्षण मानिसको स्वाभाविक रौस हो। सौन्दर्यभावले स्वस्थ निकास नपाएपछि तुच्छ कुरामा पनि तृप्ति पाउनु वा खोज्नु अनौठो पनि किन हुन्छ र ?

तापनि प्रधानमंत्री विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको समयमा श्री ५ को सरकार-अन्तर्गत संस्कृति विभागको स्थापना हुन गएकोले, उक्त विभागका प्रथम निर्देशक सत्य-मोहन जोशीको प्रयासबाट 'राष्ट्रिय नाच घर' को निर्माण शुद्ध भयो, जसबाट नृत्यकारहरूमा केही बल थपिन पुगेको थियो।

तर देशभरमा राजनैतिक वातावरण धूमिल भएकोले "जुनसुकै काम सानै किन नहोस् ठीक निर्देशनविना सफल हुन गाह्रो हुन्छ"– भन्ने विचार लिइबक्सेर फागुन ७ गते २०१७ साल राष्ट्रिय प्रजातन्त्र दिवसमा श्री ५ महेन्द्रवीरविक्रम शाहदेवबाट 'राष्ट्रिय निर्देशन मन्त्रालय' खडा भएको घोषणा गरिबक्स्यो।

उक्त मंत्रालयले विभिन्न सामाजिक उद्देश्यहरू लिनुका साथै राष्ट्रको कला, साहित्य र संस्कृतिको विकास गर्नको निमित्त समुदायलाई सहायता गर्ने लक्ष्य पनि राख्यो।

यसैबीच श्री ५ को सरकार शिक्षा मंत्रालयअन्तर्गत शिक्षा विभागका निर्देशक नेत्रबहादुर थापासित सम्बन्ध राखी "नेपालका स्कूलहरूमा नृत्यको पनि कक्षा राखिनुपर्दछ" भन्ने- भैरवबहादुर थापाको जोडअनुसार श्री ५ को सरकारले माध्यमिक कक्षाको निम्ति नृत्य-पाठ्यक्रमको स्वीकृति समेत दियो। यसैमुताबिक भैरवबहादुर थापाद्वारा पाठ्य पुस्तकहरू पनि तयार भए।

तर नेपालको स्कूलहरूका आर्थिक स्थिति बलियो नभएको, साथै शिक्षक तालीम केन्द्रमा पाठ्यक्रमअनुसार नृत्यका प्रशिक्षार्थीहरूलाई प्रोत्साहन नदिएको र अर्कोतिर नेपाल एकेडेमीले पनि यस विषयमा ध्यान पुऱ्याउन नसकेकोले राष्ट्रिय निर्देशन मंत्रालयको नयाँ उद्देश्यबमोजिमको नयाँ प्रयोग र व्यवस्था चाहिं नृत्यपक्षमा केही हुन सकेन।

बरु श्री ५ महेन्द्रवीरविक्रम शाहदेवको त्रितालीसौं शुभ जन्मोत्सवको उपलक्ष्य-देखि नेपालमा गीतिनाट्यको प्रचलन हुन थाल्यो जुन बेला भैरवबहादुर थापाले 'नेपालको फूलबारी' नामक गीतिनाट्यमा निर्देशन दिएका थिए। यो नेपालको सर्वप्रथम गीतिनाट्य हो, जो रेडियो नेपालद्वारा आर्मी हेड कार्टरको रंगमंचमा प्रदर्शित गरिएको थियो। यो गीतिनाट्यमा श्री ५ महाराजाधिराज निकै प्रसन्न पनि होइबक्सेको थियो।

तर नेपाल साहित्य एकेडेमीले केवल साहित्यसित सम्बन्ध राखेको देख्दा नृत्यकार-हरूको हौसलामा नैराश्यले छुन थाल्यो। त्यसपछि एकेडेमीलाई अझ व्यापक तुल्याउन

नेपाल एकेडेमी नाम राखियो। तर पछि गएर नेपाल एकेडेमीका सदस्यहरूले देश र नरेशको अस्तित्वलाई बुझेर श्रि रायल नेपाल एकेडेमी भन्न थाले। हुँदा हुँदा नेपालीमा 'नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान' निर्धारित हुन गयो । यसरी नाम फेरेर पनि एकेडेमीले नृत्यको ठोस काम गर्ने अवसर पाउन सकेन ।

जबदेखि नेपालमा पञ्चायती व्यवस्थाको आगमन भयो, तबदेखि फेरि चीन, सोवियत रूस र भारतका बीचमा नृत्यकारहरूका टोली धमाधम आउन र जान थाले ।

अन्ताराष्ट्रिय क्षेत्रमा मात्र हैन, नेपाल अधिराज्यभित्रै पनि प्रत्येक वर्षको फागुन ७ गते प्रजातन्त्र दिवसको उपलक्ष्यमा चौधै अञ्चलहरूबाट लोकनृत्यकारहरूको टोली राजधानीमा झिकाई तिनीहरूलाई प्रतियोगितात्मक नृत्यको कार्यक्रममा भाग लिन लगाउने प्रथा पनि श्री ५ को सरकारले चलायो ।

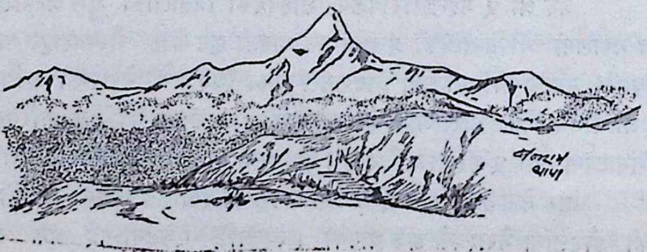
यसैबीच त्रिभुवन विश्व विद्यालयमा Dance Ad Hoc Board of Studies को गठन पनि भए, जसमा मृगेन्द्रमान सिंह प्रधान, मीली हल्दर, सप्तमुनि बज्राचार्य चक्रधर शर्मा र भैरवबहादुर थापा थिए। यिनीहरूद्वारा I. A. र B. A. मा चाहिने नृत्यको पाठ्यक्रम पनि तयार गरियो ।

तर यस युगमा पनि नृत्य र नृत्यकारलाई घृणाको दृष्टिले हेर्न छोडिएन । साथै रिझाउने किसिमका नृत्यहरूमा सबैको विश्वास पर्न थाल्यो ।

अर्कोतिर बाल-मन्दिरका र अन्य स्कूलका छात्र-छात्राहरूलाई सिंगाररसका नृत्यहरू सिकाइने चलन बढ्यो । नृत्य, नृत्य नभएर–गीतको आडमा नृत्य हुन थाल्यो ।

हुन पनि मल्लकालदेखि आज श्री ५ महेन्द्रवीरविक्रम शाहदेवको समयसम्ममा जति नृत्यको क्रमशः विकास हुँदै आउनुपर्ने हो त्यति केही हुन सकेन । भन्ने नै हो भने मल्लकालमा नृत्यको जुन रूप थियो, आज पनि नृत्यहरूको त्यही रूप देखा परेको छ । ती देखा परेका नृत्यहरू पनि खिइएको रूपमा आएका छन् ।

आज ती नृत्यहरूकै विकासार्थ श्री ५ को सरकारअन्तर्गतको संस्कृति विभागलाई 'सांस्कृतिक संस्थान (Cultural Corporation)' मा परिणत समेत गरे, जसको संचालनका लागि इन्द्रप्रसाद कापले जनरल मेनेजरको रूपमा आए । यसरी नै नेपाली नृत्यहरू समयानुसार इतिहासको पानामा आइरहेका छन् ।



राष्ट्र र हाम्रा राष्ट्रिय गुण

–प्रा॰ चूडानाथ भट्टराय
सदस्य ने. रा प्र. प्र.

भौगोलिक अवस्था र व्यवस्था

अनन्तकोटि ब्रह्माण्डमा हामी पृथ्वी-निवासी प्राणीहरू यिनी भूमिकै एक सन्तान हौं। हामीले भनेका पनि थियौं यही–"माता भूमिः पुत्रोऽहं पृथिव्याः।" अर्थात्–आमा भूमि छोरो म पृथिवीको। यसरी हाम्रा पुर्खाले समूचा पृथ्वीलाई एकै नै र त्यहाँका वासिन्दालाई एक परिवारका सम्झेका थिए। त्यसैले विश्ववन्धुत्वको भावना पहिले हामीमा पूर्ण रूपले थियो। वेदमा यस्तो पाइन्छ– "यत्र विश्वं भवत्येकनीडम्।" यो विश्व नै जहाँ एक गुँड हुन्छ। यो त भयो भौगोलिक सीमा र राजनैतिक-परिधिलाई छाडेर मानवताको दृष्टिबाट हेर्दा देखिने तत्त्व। यही लक्ष्यलाई अगाडि राखी विश्व-युद्धले त्राहि त्राहि भएका राष्ट्र मिली 'संयुक्त राष्ट्रसंघ' को परिकल्पना गरे। त्यो साकार रूप लिएर देखा पर्‍यो। आज संयुक्त राष्ट्रसंघ यही दिशातिर पाइलो सार्दै छ। एक राष्ट्रको मनुष्यले कल्पना गर्‍यो अघि र आज त्यसलाई एक निर्धारित लक्ष्यमा लग्दै छ सिद्धान्तमा। परन्तु आज पृथिवीको पहाड, समुद्र, जङ्गल, हावा, वातावरण, अक्षांशलाई एकै रूप दिन र त्यसको सन्निवेशै वदल्न सक्तैन यसमा कसैको दुई मत हुँदैन।

आजको मानिस पूर्ण सभ्य र सुसंस्कृत भएपछि न कुनै राष्ट्रका सीमा नै रहन्छन् न त सरकारकै आवश्यकता पर्छ न त संसारमा संविधानकै दरकार पर्छ। त्यस वेला यस पृथिवीमा अराजकवाद हुनेछ भन्ने ठूला विद्वान्हरूको परिकल्पना छ। तर यो कल्पना अहिलेको समाज हेर्दा धेरै धेरै समयपछि हुने अन्दाज पनि लाग्दैन। मनुष्यमा मोह, लोभ र काम रहुञ्जेल यो कल्पनाकै कुरा हुन्छन्। राष्ट्रको उत्पत्तिको बारेमा भीष्मले शान्तिपर्व महाभारतमा यसो भनेका थिए–

"न वै राज्यं न राजाऽसीन्न च दण्डो न दाण्डिकः।
धर्मेणैव प्रजाः सर्वा रक्षन्तिस्म परस्परम् ॥"

न त राज्य थियो, न त राजा थिए, दण्ड पनि थिएन, दण्ड दिने सरकार पनि थिएन, सबै प्रजा धर्मले नै परस्पर रक्षा गर्दथे । यसरी अराजकवादको स्वरूप देखाउँछन् । त्यो व्यवस्था टिकेन, बिग्रयो यसरी भनेर त्यहीं उनी भन्दछन्–

"ते मोहवशमापन्ना मनुजा मनुजर्षभ ।
प्रतिपत्तिविमोहाच्च धर्मस्तेषामनीनशत् ।।
नष्टायां प्रतिपत्तौ च मोहवश्या नरास्तदा ।
लोभस्य वशमापन्नाः सर्वे भरतसत्तम ।।
अप्राप्तस्याभिमर्शं तु कुर्वन्तो मनुजास्ततः ।
कामो नामापरस्तत्र प्रत्यपद्यत वै प्रभो ।।"

अर्थात् तिनै मानिस अज्ञानले मोह-वशमा परेर तिनको धर्म बिग्रयो । ज्ञान नष्ट भएपछि मोहमा फसेका सबै लोभमा परे। नपाएका कुराको चाहना गर्दै तिनै मानिसमा काम नामको अर्को कुरा आइपर्‍यो । यसरी ती लड्दै पड्दै बढ्दै आजको रूपमा आइपुग्दा हाम्रो समाज बन्न धेरै समय लागेको छ। अराजकतावाट राजा बने, सामन्तवाट प्रजातन्त्र बन्न गयो, पूँजीवादवाट समाजवाद आउँछ, त्यसपछि साम्यवाद रे अनि फेरि अराजकवाद । यस्तो परि-कल्पना गर्छन् । ती संयुक्त राष्ट्रको एकै राष्ट्र र पछि कल्पना गरेको अराजकवादलाई छोडी वास्तविक आजको अवस्था के छ पृथिवीको, त्यहाँ कसरी विभिन्नता रह्यो यसतर्फ विचार गरौं ।

जुन पृथिवीमा हामी वस्तछौं । त्यहाँ धेरै अवस्था र व्यवस्था छन् । कहीं गगन-चुम्वी हिमशिखर छन् भने कहीं छन् अगाध समुद्र, कहीं शस्यश्यामला उर्वरा भूमि छन् कहीं भने वालुवै वालुवा भएको मरुभूमि, कहीं घनघोरको जङ्गल त कहीं पत्थरिलो रूखो डाँडो, कहीं चीसो जल कहीं तातो पानी कहीं कोमल पवन, कहीं आँधीव्यारी । त्यति मात्रले पनि विभिन्नतालाई कायम गरेको होइन, अक्षांशको देशान्तरको विभिन्नताले ६ महीना रात दिन-सम्मको यही पृथ्वीमा तोफात पर्छ । कहीं ६ महीना दिनै दिन कहीं रातै रात । जाडो, गर्मी पनि यसैको बदौलतले भएको हो, कहीं पानी जम्छ भने कहीं भकभकी उम्लन्छ । यस्तो विचित्र संसारमा अनि वैचित्र्यले नहोस् कसरी । यी सबै सकारण भएका कुरा हुन् भनी विज्ञानले प्रमाणित गरिसकेको छ । किन यहाँ हिमालय उठ्यो किन बिन्ध्याचल सुत्यो, किन समुद्र सुकेर टापु देखियो, किन त्यहाँ अगाध महासागर बन्यो, यसका सबै उत्तर भूगोलका पुस्तकमा कारण दिएर दिइसकेका छन् । रोटी पकाउँदा कहीं उठ्छ कहीं गड्छ त्यस्तै पृथ्वीको निर्माणको समयमा कहीं उठे कहीं गडे । उठेको भाग पहाड बने, गडेका खाल्डामा पानी भरिए समुद्र भए यही संक्षेपमा बुझ्ने कुरा हुन् ।

जुन वेलामा यो पृथ्वी आगाको गोलो थियो सूर्य जस्तै त्यस समयमा पनि यहाँ प्राणी थिएनन् । जुन बेला सेलाएर यो चन्द्रमा झैं हिउँको डल्लो होला त्यो कालमा पनि हामी हुनेछैनौं । तातो र चिसो पाएर अर्थात् 'अग्निसोमाभ्यां' नै जीव-जगत् जन्मन सक्तछ । फेरि धेरै तातो जमीनका मनतातो थलोका र कठाङ्ग्रिने ठाउँका र खपिसक्ने

चीसोमा हुर्कने झारपात कीरा फट्याङ्ग्रा जीव जन्तुमा विभिन्नता पाइन्छ। मानिस त्यसबाट कसरी वञ्चित रहला र। पर किन जानु एकै राष्ट्रका नागरिक भएका हाम्रा नेपालीहरू रूप, रङ्ग, सभ्यता संस्कृति, र आकार-प्रकारमा भौगोलिक विभिन्नताले बेग्ला-बेग्लै देखिन्छन्। जस्तै सानो उदाहरणका निम्ति लिऊँ–

पर्वते र तराईवासीको कति फरक छ शरीर विन्यासमा, पहाडीहरूको पिडौंला छोटो, मोटो र गठिलो हुन्छ– उनीहरू नाम्लो लाएर डोको बोक्छन्। उकालो ओरालो उक्लँदा, ओलंदा पुस्तन पुस्तादेखि त्यही कामले तिनीहरू त्यस्ता बलियाबाङ्गा बने। यता तराईमा समथल ऐना जस्तो जमीन भएकाले लामघारे लामा खुट्टा भएका जमीन नाप्न सजिलो हिसाबले बन्न गए। उखरमौलो गर्मी भएकाले मधिसे काला, लेकाली जाडोमा हुँदा गोरा भए। हरेक अङ्गप्रत्यङ्गलाई भौगोलिक विन्यासको कति गहिरो प्रभाव पर्छ भनी साध्य नै छैन। तातो र चीसोले मासुका केशा केशा समेतमा असर पार्दछ। गर्मीमा बस्नेका जीभ्रा पानका पात जस्ता पातला पटटटट उच्चारणमा जतातते घुम्छ। जाडोमा बस्नेका बोधो डल्लो परेका सुगाको जस्तो जीभ्रो त्यसरी छिटो-छिटो मोडिन गाह्रो मान्छ। यसले अनि भाषामा पनि विभिन्नता कायम गर्दै जान्छ। समुद्रतटवासीहरूको जीवन निर्वाह मत्स्य-मांसबाट चल्छ भने वनवासीहरूको क्षुधा मृग-मांसले तृप्त गर्ने भयो। स्थावर जङ्गम नै भौगोलिक विभिन्नताले गर्दा फरक फरक हुने भए भन्ने कुरामा अब संदेह रहने भएन।

"यस्य देशस्य यो जन्तुस्तज्जं तस्यौषधं हितम्।" जुन देशमा जुन प्राणी छ, त्यहींको औषधि त्यसलाई हित गर्ने हुन्छ भनी एक विज्ञानका अन्वेषकले भने। यसले दिएको एक सिद्धान्तले हामीलाई त्यो मोडतिर फर्काउँछ त्यो हो यो– जीव जगत्‌सित त्यस भूमिका उद्भिद्‌जको पनि घनिष्ठ संबन्ध हुँदो रहेछ। मरुभूमिका निम्ति ऊँट जन्मन्छन्, काँडा मन पर्छ, पानी जगेडा रहने थैलो भिन्दै हुन्छ, आँधी आउने पूर्व सूचना ज्ञात हुन्छ। प्रकृति रहस्यमयी छ उसको लीला विचित्र छ। जब लेकमा जाडो प्रशस्त हुन्छ, हिमालमा पानी समेत जम्छ त्यहाँका कुकुर पनि बाक्ला रौं भएका भुत्ले हुन्छन्, वनबाख्राका छोरा च्याङ्ग्रा पस्मेनाका खानी बन्छन् तराइका मधिसे खसी पातला रौंका कुकुर पनि पातला रौंकै छन्। यसैले कुकुरको पनि जाति थरी-थरीका भए। रुवैलाई एकैनास गर्न यिनै कारणले दिदैनन्। विज्ञान यसकै अन्वेषण गर्छ। भिन्नताले माथिको कुरा औंल्याउँछ।

प्रकृतिको साम्यावस्थामा संसारको सृष्टि नै हुँदैन। एकै अनुहार सबैको भए के होला। एउटै फूल, एउटै पशु, एउटै पक्षी, एउटै कीटपतङ्ग, भए यो विचित्रता नै रहँदैनथ्यो। भोटेकुकुर गर्मीमा उसिनिएर मर्छ। गोमन साँप जाडोमा कठाङ्ग्रिएर ठहरै हुन्छ। तर मान्छे लाहा पग्लने गर्मीमा र पानी जम्ने जाडोमा अनुकूल अवस्था सिर्जना गरेर वस्तछ व्यवहार चलाउँछ। हाम्रो भोट जाँदा बख्खु, दोचा लाउँछौं मधेरा पस्ता धोती र गञ्जी-मै भ्याउँछौं। यही कारणले वेशभूषामा पनि विभिन्नता आउँछ। सभ्यता र संस्कृति यिनै देशकालका उपज हुन्। "आवश्यकता अविष्कारकी जननी" यसले प्रमाणित गराउँछ हरियो परियो शाकपातका लेउ कीरा हरिया, साइबेरियाका भालू सेता, फुलमा बस्ने पुतली रङ्गीविरङ्गी, झाडीमा बाघ पाटे खैरा इत्यादि हुन्छन्। त्यसमा लुकेका छिपेकालाई विरोधीका आँखा ड्वाट्ट पर्दैनन् प्रकृतिको उद्देश्य यही होला। यसरी पृथिवीका सन्तानलाई विभिन्न

पानै मूल कारण हामीले पहिल्याइसक्यौं ।

हाम्रो नेपालको जम्मा क्षेत्रफल ५४३६२ वर्गमील छ । सप्त कोशी, सप्त गण्डकी र सप्त कर्णालीले यहाँ स्रोतस्विनी नदीहरूले नेपाललाई सिञ्चेका छन् । हिमालयले आफू परलेर यमलाई आप्लावित गराइरहेछ । सर्वोत्कृष्ट सगरमाथा यसकै हिमशिखर छ । यहीं खाँचै खाँच परेको घना जङ्गल छ । शस्यश्यामला उर्वरा समथल तराई छ । पहाड, उपत्यका समतल तीनै थरीको जमीन हाम्रो छ हाम्रा चौधै अञ्चलमा नै ठूला ठूला नदी छन् दश अञ्चल त नदीकै नाममा छन् ।यसको बनाटको विभिन्नताले यो विश्वको सानो नमूना छ । यातायातको सुप्रबन्ध भएमा हपहपी गर्मी हुने ठाउँबाट पानी जम्ने ठाउँसम्म केही समयमै मटरद्वारा पुग्न सकिन्छ । काठमाडौंबाट करीव-करीव चीन र भारतको सीमा त्यति नै दूरीमा छ। नेपालको सीमाना भौगोलिक विभिन्नताले युक्त भए तापनि यो सबै पहाडी प्रदेशका सेप्टी झैं भएर जाडिएका हुँदा यहाँ विभिन्नतामा पनि एकता कायम छ । भाषाको विभिन्नतामा भए पनि नेपाली राष्ट्रभाषाले नेपाललाई जोडेको पनि छ। राष्ट्रको प्रतीक राजमुकुट भएकोले सबैलाई एक सूत्रमा बाँधेको छ ।

हामी यति विचार विमर्श गरी यस तथ्यमा पुग्दै छौं कि सबै विभिन्न भएकाले, प्रकृतिको विचित्रताले, राजनैतिक र साँस्कृतिक विभिन्नताले पनि संसारको मानचित्रमा थरीथरीका छुट्याउने रेखा र सीमा कायम हुन गए । अनि मनुष्यजातिलाई आफ्नो राष्ट्रको पहिलो आवश्यकता पर्‍यो । नभए पनि कतिले आफ्ना राष्ट्र पछि कायम गरे ।

जहाँ जन्म्यो, जहाँ हुर्क्यो, जहाँ खेल्यो, जहाँ बढ्यो त्यस भूमिको माया ममता बढ्दा हुने नै भयो । जहाँको पञ्चतत्त्व जुटेर पार्थिव शरीर खडा भयो जहाँ परमाणुपुञ्ज विघटित भई पञ्चत्वमा मिल्छन्, त्यस्ती मातृभूमि सबैलाई प्यारो लाग्छ । जतिसुकै मानवतावादी भए पनि विश्ववादी बने पनि राष्ट्रवादी हुन बाध्य हुन्छ । एस्किमा जातिलाई उसको जन्मभूमि रमाइलो लाग्छ । अरबवासीलाई मरुभूमि पनि सुखप्रद हुन्छ । अङ्ग्रेज त्यो आफ्नो देश भन्दा मरिमेट्तछन् । रूस रूसीलाई, अमेरिका अमेरिकीलाई, चीन चीनियालाई, जापानीलाई जापान र भारत भारतीयलाई आनन्द केन्द्र बन्छ । हामी नेपालीलाई यो प्रकृतिको सुन्दर प्राङ्गण, सौन्दर्यको साकार रूप, लावण्यको केन्द्रविन्दु, स्वर्गको काल्पनिक सत्य देख्दा हामीले भन्यौं— आफ्नो राष्ट्रिय प्रतीक वाक्यमा—

"जननी जन्मभूमिश्च स्वर्गादपि गरीयसी ।"
"जननी जन्मभूमि हुन् स्वर्गभन्दा पनि ठूली ।"

यसो हुँदा राष्ट्र राष्ट्रका आफ्नो आफ्नो सभ्यता, संस्कृति बेग्लाबेग्लै हुन्छन् । राष्ट्रवादीलाई आफ्नो राष्ट्रियतामा त्यति नै मायामोह हुन्छ, जति उसको जीवनसित छ । आफ्ना राष्ट्रको सुरक्षाका निम्ति प्राणलाई आहुति नत्र किन दिन्थे । जसलाई जननी र जन्मभूमिको श्रद्धा भक्ति हुँदैन त्यसले आफूलाई मनुष्य भन्न पनि सुहाउँदैन । घरमा प्रेमको पाठ नसिकी बाहिर प्रयोग गर्न सकिँदैन । आफ्नो आँगनमा नकुल्ने को विश्वप्राङ्गणमा उभिन्छ र । राष्ट्रद्रोही अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा महान् बनेको थाहा छैन । प्रकृतिले नै मानिस-

लाई राष्ट्रवादी बनाउँछ । भौगोलिक स्थितिले यस्तो गर्न सिकाएको छ ।

राष्ट्रको लक्षण

राष्ट्रको सामान्य परिभाषा दिनुपर्दा मैले नागरिक-शास्त्रको केही मूलभूत सिद्धान्तको यहाँ व्याख्या गर्नुपर्ने परिस्थिति देखा पर्दछ। राष्ट्र शब्द-साधारण बोलचालमा राज्य, राष्ट्र-जातिको बदलामा पनि प्रयुक्त भएको देखिन्छ । राज्य शब्दको ठीक अर्थ गर्दा सरकार र यसको भेद पनि बुझ्नुपर्छ । राज्य स्वाभाविक समुदाय हो र सरकार मनुष्यनिर्मित । जो राष्ट्रको कार्यसंचालन गर्ने एक निश्चित समुदाय हो । कोही भने राष्ट्रलाई देशको पर्यायवाची पनि मान्दछन् । कोही राष्ट्र र सरकारमा, राष्ट्र र राज्यमा कुनै प्रकारको भेदभाव गर्दैनन् । यस शब्दका वाद-विवादमा नपरी म आफ्नो ढङ्गले राष्ट्रको लक्षण दिन्छु—

"सामान्यतया निश्चित भू-भागमा वस्ने ती जनसमुदाय, जुन त्यो भूभागमा वसी त्यसको शासन गर्ने सरकारको नियन्त्रण र पालन या संरक्षणमा जीवनयापन गर्दछन्, तिनलाई राष्ट्र भनिन्छ ।"

विज्ञानको बढ्दो दवदवाले गर्दा भय त्रास र अविश्वासले मानव जातिमै खतरा हुने युद्ध जस्तो सर्वसंहारी प्रयोगवाट वच्न आज सवै राष्ट्र मिली 'संयुक्त राष्ट्रसंघ' जस्तो संस्था सवै मिलेर कायम गरे । शान्ति सुरक्षाको निम्ति यो सवै राष्ट्रको लागि वरदान सिद्ध भएको छ । यू. एन. ओ. त्यो मानवताको संरक्षण संवर्धन गर्ने र विश्ववन्धुत्व कायम गर्ने महान् संस्था राष्ट्र राष्ट्र मिलेर वनाएको हो । उसको घोषणापत्रले विश्वलाई एक परिवार गराउँदै छ । सानो राष्ट्रको पनि आफ्नो अस्तित्व यसको निर्देशनमा सुरक्षित छ । यो अन्तरराष्ट्रिय जमाना पनि सानो परिधिभित्र रहेको राष्ट्रको कम महत्त्व छैन ।

राष्ट्रको आधारभूत अङ्ग केलाएर यस रूपमा दिइन्छ- ती हुन् यी—

(१) भू-भाग अथवा प्रदेश ।
(२) जनसमूह अथवा आवादी ।
(३) संगठन अथवा सरकार ।
(४) राज्यप्रभुता अथवा स्वतन्त्रता ।

(१) भू-भाग— जुन समयमा मानिस निश्चित भूभागमा नवसी फिरन्ता वनी घुम्दथ्यो, सबै पृथ्वी आफ्नो अधिकार सम्झेर जहाँ पशु पाउँथ्यो त्यहीं धाउँदथ्यो, त्यस वेला राष्ट्रको परिकल्पना थिएन । निश्चित भू भागविना राष्ट्रको अस्तित्व हुँदैन। कति समुद्र कति वायुमण्डलसम्म अधिकार कायम गर्न पाइन्छ । ती पनि आज अन्ताराष्ट्रिय नियमभित्र परिसके । समुद्रमा तीन माइलसम्म दावी गर्न पाइन्छ त्यस्तै वायुमार्गको पनि दूरी निर्धारित छ । तर यति जमीन नभई राष्ट्र भन्न पाइँदैन भन्ने किटिएको नियम छैन । रूस ब्राजिलआदिका विस्तृत भूभाग छन् । भ्याटिकन, सान् रियो, अन्डोरा आदि स्वल्प भूभाग भएका छन् ती आफ्ना आफ्ना क्षेत्रमा राष्ट्र घाषित भएका छन् । अत्यधिक क्षेत्रफल भूभाग भएको

रूस कहाँ, अतिस्वल्प भूभाग भएको भ्याटिकन कहाँ ? तर दुवै राष्ट्र हुन् । दुवैको सार्वभौमिकता छ । हामीलाई भूभाग चाहिन्छ यति मात्र हो राष्ट्र बन्न । धेरै थोरै जमीनको यहाँ अपेक्षा भने गरिंदैन ।

जन-समूह—राष्ट्रको प्रमुख अङ्ग नै हुन्छ जनसमूह । जनसमूह भएपछि भू-भाग नभए पनि पछि राष्ट्र खडा गर्न त्यो खोजिन्छ । यसरी यहुदीले द्वितीय विश्वयुद्धपछि आफ्नो राष्ट्र इजरायलको भूभागमा खडा गरे । मनुष्यसमाजमा जनसंख्याविनाको राष्ट्रको परिकल्पनै गर्न सकिन्न । जन-समूह नभई संगठन या सरकार हुने पनि त कुरो भएन । चेकजातिका मानिस थिए र न पछि राष्ट्र नयाँ बन्न गयो । त्यसैले भूभागभन्दा पनि जनता नै महत्त्वपूर्णको विषय बन्छ राष्ट्रको निम्ति । यसमा भू-भागको अनुपातअनुसार जनसंख्या छन् छैनन्, निश्चित तोकिएको परिभाषा भने छैन । चीन जनसंख्याले धनी छ रूस भूभागले, भ्याण्टिका भू-भाग र जनसंख्यामा नगण्य छ तर, त्यो पनि राष्ट्र नै हो ।

संगठन— आजलाई राष्ट्रको निम्ति यो महत्त्वपूर्णको अङ्ग मानिएको छ । यसलाई नै सरकार भन्ने नामान्तर पनि दिएका छन् । राष्ट्रका निवासीलाई जुन हालतमा पनि शासित र शासकको रूपमा अहिले विभक्त हुनुपरेको छ । जुन वेला सवै सभ्य भई समाज कर्तव्यनिष्ठ होला भयको कारणविना ज्ञानको साधनले समाज चल्ला त्यस वेला राजनीतिक संगठनविना राष्ट्रको अस्तित्वको कल्पना पनि हुन थालेको छ । अराजकतावादीहरू आफ्नो कल्पनाको उडानमा रहुन् तर, समाज त्यो स्थितिमा पुग्न निकै गाह्रो देखिन्छ । हाम्रो भित्र अन्तस्करण भयले नै वशीभूत भएको छ । त्यसैले—

"प्रजा राजभयादेव न खादन्ति परस्परम् ।" भनिएको छ ।

प्रभुता— निश्चित भू-भागमा वस्ने जनसमूहले कुनै वाह्य-शक्तिको प्रभुत्व नस्वीकारी आफ्नै सरकारको मात्र अधीन रहन्छ । उसको सरकारको आज्ञाभन्दा वढी कसैको दवाव उसमा पर्दैन भने त्यही गुणले उसको सार्वभौमिकतालाई दर्शाउँछ ।

परस्परको पूरक भई सहयोग, सिद्धान्तको आधारमा गर्ने प्रचलन पनि वढ्दै छ । संयुक्त राष्ट्रसंघको अधीन भएर उसको घोषणापत्रमनि रहेर पनि राष्ट्रको प्रभुता अक्षुण्ण रहन्छ ।

सर्वमान्य यही परिभाषा राष्ट्रको भन्न सकिन्न । यसका विभिन्न संज्ञा र लक्षण अनेकन् विद्वान्ले आफ्ना विचारअनुसार दिएका छन् ।

राज्य र राष्ट्र शब्दलाई आफ्नै पूर्वीय ढङ्गले विश्लेषण गर्दा यस्तो देखिन आउँछ । राज्ञः भावः कर्म वा राज्यम्—राजाको भाव र काम । राजते अनेन इति राष्ट्रम् । राज धातुवाट 'सर्वधातुभ्यः ष्ट्रन्' भन्ने उणादि सूत्रवाट ष्ट्रन् प्रत्यय भएर राष्ट्रम् वन्न सक्तछ । त्यसको अर्थ कोशले गर्दा जनपद (देश) लाई वुझाएर लेखिएको छ ।

हाम्रा पूर्वाचार्यले सप्ताङ्गमध्ये राष्ट्र पनि एक भनेर परिगणन गरेको पाउँछौं । हामी राष्ट्रको त्यही अर्थमा गरेको प्रयोग यस रूपमा पाउँछौं—

मनु— राष्ट्रस्य सङ्ग्रहे नित्यं विधानमिदमाचरेत् ।
सुसङ्गृहीतराष्ट्रो हि पार्थिवः सुखमेधते ।।

"संग्रहः संरक्षणमात्मीयताकरणं वा" राजनीतिप्रकाश, वीरमित्र।

संरक्षण गर्नु अथवा आफ्नो पार्नुलाई सङ्ग्रह भनिन्छ। राष्ट्र जसले संरक्षण या आफ्नो अधिकारमा अँठ्याएको छ त्यही राजा सुख बढाउँछ। यसको पुष्टि याज्ञवल्क्यले पनि यसरी गरे—

य एव नृपतेर्धर्मः स्वराष्ट्रपरिपालने।
तमेव कृत्स्नमाप्नोति परराष्ट्रवशं नयन्॥

अर्थात् आफ्नो राष्ट्र परिपालन गर्दा जुन धर्म राजालाई हुन्छ, परराष्ट्रवशमा लिंदा त्यही धर्म सबै पाउँछ। यहाँ राष्ट्रशब्दले जनपदलाई नै बुझाएको पाइन्छ।

शब्दको प्राचीन अर्थको लापरवाहीले गर्दा आधुनिक शब्दको अर्थ एक ता व्याकरणबाट सिद्ध नहुने र अर्को अर्थ नै फरक पार्ने पनि हुन गएका छन्। हिन्दीका ग्रन्थकारहरूले आफ्ना पुराना ग्रन्थको बेवास्ता गरी मनमानी ढङ्गले शब्दलाई चलनचल्तीमा ल्याइदिंदा त्यसका प्रश्रयमा हुर्केका ती शब्दले कम अनर्थ गरेका छैनन्।

पुराना परम्परामा राज्य र राष्ट्रलाई पर्यायवाची शब्द मानेको पनि पाइन्छ। यता सप्ताङ्गलाई राज्य भनेर भन्ने याज्ञवल्क्यले यसो लेखेका छन्—

स्वाम्यमात्यजना दुर्गं कोशो दण्डस्तथैव च।
मित्राण्येताः प्रकृतयः सप्ताङ्गं राज्यमुच्यते॥

उता सप्ताङ्गलाई राष्ट्र भन्ने मनुले यसो भनेका छन्—

स्वाम्यमात्यौ पुरं राष्ट्रं कोशदण्डौ सुहृत्तथा।
सप्त प्रकृतयो ह्येताः समस्ता राष्ट्रमुच्यते॥

यसरी सप्ताङ्ग राज्य र सप्ताङ्ग राष्ट्र दुवै पर्यायवाची भएकोबाट राज्य र राष्ट्र एकैलाई भनेजस्तो देखियो।

पुरानो राज्य या राष्ट्राङ्ग	आधुनिक राष्ट्राङ्ग
१ स्वामी (राजा)	१ भूभाग वा प्रदेश
२ अमात्य	२ जनसमूह या आबादी
३ जनपद	३ संगठन या सरकार
४ दुर्ग	४ राज्यप्रभुता वा स्वतन्त्रता
५ कोश	
६ दण्ड	
७ मित्र	

पूर्व पश्चिमका छोटकरीमा यी भए राष्ट्रका व्याख्याताले दिएका लक्षणहरू । ती व्याख्याकारमध्ये प्लेटोभन्दा अगाडिका राज्य दर्शनका पण्डितले गरेको राष्ट्रको व्याख्या समावेश नगरी तीभन्दा पछिका विद्वान्ले गरेको राष्ट्रको छोटकरीमा लक्षण दिनु उपयुक्त हुँदा यहाँ तीमध्ये कुनैको दिग्दर्शन सम्म गराइन्छ । जस्तै–

श्री प्लेटो–

समाजमा रहेर नै मनुष्य सुखी जीवन विताउन सक्छ । त्यसमै उसको विकास र सर्वश्रेष्ठ जीवन प्राप्त गर्ने आधार रहन्छ । मान्छेलाई मान्छे बनाउने नैतिक संस्थाको रूपमा राष्ट्र देखा पर्छ । प्लेटोको परिभाषामा "राष्ट्र नै नैतिक संस्था हो" भन्नुपर्छ ।

श्री अरिष्टोटल–

राष्ट्रको विकास मनुष्यको सामाजिकताको फलस्वरूप हुन गएको हो भन्ने यिनको विचार छ । विचारशील औ विवेकी प्राणी हो मनुष्य । निम्न श्रेणीका पशुदेखि भिन्नै यसको सामाजिकता छ । त्यसै हुँदा यिनको मतमा राष्ट्र प्राकृतिक र नैतिक हुन्छ । यद्यपि राष्ट्रको जन्म जीवनको आवश्यकता पूरा गर्न भएको हो तर उसको अस्तित्व सर्वश्रेष्ठ जीवनकै निम्ति नै हो । यी कुरावाट हामी यस निष्कर्षमा पुग्दछौं कि राष्ट्र प्राकृतिक, पूर्ववर्ती स्वाभाविक पूर्ण विकसित संस्था हो । त्यो सर्वश्रेष्ठ औ नैतिक संस्था पनि हो ।

श्री कौटिल्य–

यिनी वर्णाश्रम व्यवस्थालाई सनातन मान्दछन् । स्पष्ट शब्दमा राष्ट्र प्राकृतिक संस्था हो भन्ने त पाइँदैन तर, उनको दर्शनको विश्लेषण गर्दा त्यही देखा परेझैं हुन्छ । यिनको राष्ट्र पनि सप्त प्रकृतियुक्त छ । राष्ट्रका प्रकृतिलाई राज्याङ्गको संज्ञा दिइएको छ । सावयवी सिद्धान्त स्वीकृत थियो यिनको पनि । यिनको अर्थशास्त्र प्रायः लोकप्रशासनसँग सम्बद्ध भएकोले वढी कुरा हामी त्यहाँ यस विषयमा पाउँदैनौं ।

श्री रूसो–

रूसोले लेखे– "त्यही प्रथम व्यक्ति, जसले एक भू-भागमा अधिकार जमाएर यो भन्न प्रारम्भ गर्‍यो कि यो मेरो भूमि हो, औ उसको यो कुरालाई अन्य मूर्खहरूले स्वीकार गरे, त्यही व्यक्ति नै राष्ट्रको संस्थापक हो ।" यिनको क्रान्तिकारी विचारले राज्यक्रान्ति मात्र हैन साहित्य र दर्शनको मोडै वदलिदियो । लास्कीले एक ठाममा यो स्वीकारेका छन् कि रूसो आधुनिक युगको ती चार पाँच व्यक्तिभित्र छन् जसले मनुष्यको विचारलाई सवैभन्दा अधिक प्रभावित गरायो ।

राष्ट्र सावयव छ, सवैको भलाइका निम्ति प्रत्येक अंगलाई संचालित गर्न सर्वश्रेष्ठ शक्ति यसमा हुनुपर्छ र यो छ पनि भन्ने उनले मानेका छन् । राष्ट्र मनुष्यलाई स्वेच्छानुसार कार्य गर्न नदिई बहुजनहिताय कार्यसंपादन गर्न वाध्य गर्छ र नै व्यक्तिको नैतिक स्वतन्त्रता-

लाई संरक्षण गर्छ । मनुष्यले त्यस परिस्थितिमा स्वच्छन्दता गुमाउनुपरे पनि समाजलाई असर त राम्रै पर्छ ।

श्री कार्ल मार्क्स–

राजनैतिक दार्शनिकको तुलनामा मार्क्सको आधुनिक राजनीतिमाथि सबभन्दा अधिक प्रभाव परेको छ । अरू राजनैतिक विद्वान्हरूले संसारको विश्लेषण गर्ने प्रयत्न गरे तर मार्क्सले भने समाजको ढाँचा र त्यसको आधार औ इतिहासलाई नयाँ दृष्टिकोण दिए । समाज नै बदल्ने उनको दर्शन आयो । समाज कुन नियमबाट परिवर्तित भइरहेछ र कुन दिशातिर मोडिदै छ यो द्वन्दात्मक भौतिकवाद र वर्ग संघर्षले प्रस्तुत गराउँछन् । आर्थिक क्रान्तिलाई मूलभूत रूप दिंदा अतिरिक्तार्घ सिद्धान्त देखिन्छ ।

राष्ट्रको उत्पत्तिको संबन्धमा जुन–वर्गको साथ उत्पादनको साधन छ उनकै स्वतन्त्रता हुन्छ भन्ने मार्क्सको विचार छ । उत्पादनको साधनलाई सुरक्षित राख्नाको निम्ति समाजको दोस्रो वर्गमाथि दमनकार्य गर्नुपर्छ, औ यही दमनकार्यको लागि उनीहरूले राष्ट्रको निर्माण गरे । यस प्रकार दमन र बल प्रयोग राष्ट्रको लक्षण हो ।

"वर्ग-संघर्षको अधिक उन्नतिशील व्यवस्थामा जो पश्चात् आउँछ प्रत्येक क्रान्तिको, राज्यको यो दमनकारी विशुद्ध स्वरूप अधिक स्पष्ट देखिन आउँछ ।"

छोटकरीमा भन्ने भए पूँजीपतिले मजदूरलाई दमन गर्नाको खातिर राष्ट्र बनाए । यसै हुँदा क्रान्तिपछि सर्वहारावर्गका अधिनायकवाद हुन्छ । यही तानाशाही साम्यवादी व्यवस्थामा बदलिन जान्छ जो राज्य र वर्गविहीन हुन्छ ।

टामस हिलग्रीन–

ग्रीनले औद्योगिक क्रान्तिपछि रुमलिएको व्यक्तिवादी सिद्धान्तलाई सुल्झाउन उदारवादी सिद्धान्त औ व्यवहारमा सामञ्जस्य स्थापित गर्ने प्रयत्न गरे । ग्रीन व्यक्तिवादी नै हुन् । तर उनी नयाँ परिस्थितिका अनुरूप संशोधित व्यक्तिवाद प्रस्तुत गर्छन् । वास्तविक स्वतन्त्रता मानवको सबभन्दा ठूलो देन हो- औ स्वतन्त्रतालाई प्राप्त गर्नु प्रत्येक नागरिकको सही उद्देश्य पनि हो भन्ने ग्रीनले लेखेका पनि छन् । इत्यादि विचारका आधारले राष्ट्रजन इच्छामा आधारित छ बलमा होइन । राष्ट्र बलको आधारमा नै शासन गर्न सक्तैन । खालि सामान्य हितको सामान्य चेतना नै राष्ट्रको निर्माण गर्छ ।

सच्चा राष्ट्रप्रति श्रद्धा भक्ति तबै आउँछ जब व्यक्ति राज्यका प्रति त्यही भावना राख्तछ जो ऊ कुटुम्बका प्रति राख्छ । सावयवी सिद्धान्तमा पनि हामीले यो चेतनालाई उपेक्षा गर्न हुँदैन, किनभने राज्य प्राकृतिक सावयव नभएर नैतिक सावयव हो जसमा प्रत्येक व्यक्तिमा सामान्य हितको चेतना हुन्छ ।

श्री मो॰ क॰ गान्धी–

अरू राजनीतिक दार्शनिकले झैं महात्मा गान्धीले राष्ट्रको व्याख्या व्यक्तिको सम्बन्ध क्रमबद्ध रूपमा दिएर ग्रन्थ लेखेनन्। उनी सत्य र अहिंसाका प्रयोक्ता थिए। त्यसको दार्शनिक आधारमा राजनैतिक कार्य गरे। यसैले उनको जीवन सत्यको साथ गरिएको प्रयोग गाथा बन्यो। धार्मिक पुरुष थिए उनी, उनी भन्दछन्– "म वायु औ जलविना त रहन सक्तछु, परन्तु भगवान्‌विना भने रहन सक्तिनँ। यदि कसैले भगवान्‌बाट मेरो विश्वास हटाइदियो भने म मर्नेछु।"

राष्ट्रका विषयमा हामी यही उनको निचोर पाउँछौं सत्य आत्माको गुण हो, यसैले प्रत्येक आफ्नो शासक र नियामक हुन सक्तछ। सर्वोदयी समाज राष्ट्रविहीन हुनेछ। राष्ट्र दमन औ हिंसाको मूर्ति जसबाट व्यक्तित्व समाप्त हुन्छ। सबभन्दा असल राष्ट्र त्यही हो जो कम शासन गरोस् यसै कारण– सत्ताको विकेन्द्रीकरण। ग्राम पञ्चायतहरू अहिंसा सत्याग्रह व्यक्तिको स्वीकृतिबाट काम गर्दछ औ आत्मनियन्त्रण जाग्रत गर्दछ।

राष्ट्रद्वारा सर्वाधिक कार्य हुँदाखेरि व्यक्ति स्वचेतनाबाट काम नगरी मशीन जस्तै काम गर्छ त्यसो भएको खण्डमा नैतिक कार्य हुँदैन। सच्चा सुधार व्यक्ति गर्न सक्तछ राष्ट्र होइन। दोषपूर्ण राष्ट्रको समाप्ति असहयोग औ अहिंसाद्वारा सम्भव छ। पश्चिमी प्रजातन्त्र जन इच्छामा आधारित छैन किनकि त्यो सबै व्यक्तिहरू, अल्पसंख्यक समाजलाई अधिकार-को मान्यता दिंदैन। २२ सितम्बर १९४४ मा सच्चा प्रजातन्त्रको परिभाषा दिंदा उनले यसो भनेका थिए।

"बहुसंख्यक दललाई शासनको यो अर्थ हुँदैन कि जो कोही एक व्यक्तिको विचार-लाई, यदि त्यो ठीक छ त्यो दमन होस्। एक व्यक्तिको यदि विचार ठीक छ, धेरैको विचार-भन्दा अधिक महत्त्वपूर्ण छ, सच्चा प्रजातन्त्रको सम्बन्धमा यही मेरो दृष्टिकोण हो।"

श्री ५ महेन्द्र–

"देशको राष्ट्रियता कायम भएमा र जनतामा ज्ञान र सुखको राज्य कायम भएमा मात्रै म आफूले गरेको परिश्रमको सार भएको ठान्नेछु।"

"पञ्चायत–पद्धति नै प्रजातन्त्रको जग भएको र माथिबाट लादिएको प्रजातन्त्र देशको अनुभवबाट अफाप सिद्ध भएकोले हामीले अब प्रजातन्त्रको जग तलबाटै बलियो बुल्याउँदै लैजानुपरेको छ।"

"कुनै राजनैतिक दलले प्रजातन्त्रको नाममा जनतालाई दुःख दिन नपाऊन् भन्ने हेतुले नै हाल हाम्रो मुलुकमा हाम्रो माटो, परम्परा र संस्कृतिलाई सुहाउने हुनुको साथै बद-लिएको जमानालाई समेत सुहाउने पञ्चायत व्यवस्थाको तर्जुमा भएको छ।"

"स्थानीय योग्यतामा स्थानीय समस्या समाधान गर्न सक्ने ठूलो शक्ति रहन्छ भन्ने विश्वासमा नै पञ्चायत-पद्धतिलाई राजनीतिमा प्रयोग गरिएको हो। यो त नेपालको भौतिक र अरू अवस्थाको कारण इतिहासले निर्णय गरेको व्यवस्था हो।"

"जनताको इच्छालाई पूरा गर्नु, उनीहरूको गरीबीलाई निर्मूल पार्नु, आर्थिक स्थिति सुधार्नु, उनीहरूको राजनीतिक र सामाजिक अधिकारलाई सुरक्षित गर्नु, उनीहरूमा परस्पर मेल-मिलाप, सहायता र सरसल्लाहको बानी कायम गर्नु, धनी-गरीब सबैका छोराछोरी-को शिक्षादीक्षाको राम्रो बन्दोबस्त गर्नु, कुनै राजनीतिक वा सामाजिक दल या व्यक्तिद्वारा उनीहरूको कुनै प्रकारको शोषण हुन नदिनु, शासनको प्रत्येक कार्य उनीहरूकै स्वच्छ इच्छा-नुसार सम्पन्न गर्नु, शक्तिको विकेन्द्रीकरण गर्नु नै पञ्चायत-पद्धतिका मुख्य उद्देश्य हुन् ।"

"हाम्रो पञ्चायत-पद्धति प्राचीन आदर्शमा आधारित भएर पनि आधुनिक युगको हाँकको सामना गर्ने शक्तिले युक्त छ ।"

इत्यादि मौसूफका भाषणका वाक्यांशद्वारा राजनीतिक दर्शनको दिग्दर्शन राम्ररी प्रमाणित गर्न सकिन्छ ।

यी राजनीतिक विद्वान्का सिद्धान्तहरू उल्लेख गर्दा भरिसक उनीहरूकै वाक्य र व्याख्याताहरूकै वाक्यांशहरूको उद्धरण गरिएको छ । (यी संकलन गर्ने लेखकहरूप्रति यहाँ कृतज्ञता व्यक्त गर्नु अप्रासङ्गिक हुनेछैन भनी यो परिच्छेदलाई यहीं टुङ्ग्याउँछु ।)

राष्ट्रियता—

राष्ट्रियता, नेपाली जातिमा आफ्नै ढङ्गको छ । यी गुण प्रायः सारा नेपालीका अन्तर्भावनाद्वारा एक साधारणीकरण गरिएका जस्ता बनेका छन् । सबै गुण परिगणन गरी देखाउन नसके तापनि यति तल दिएकालाई औंल्याउन सकिन्छ । ती हुन् यी—

वीरता,
देशप्रेम,
कष्टसहिष्णुता,
प्रसन्नचित्तता,
सौन्दर्यप्रियता,
संगीतप्रियता,
निश्छलता,
अन्यगुणानुकरणता

इत्यादि गुण राष्ट्रियताका परिचायक भएका छन् भन्नुपर्छ । हुनत प्रत्येक गुणको विशद व्याख्या गर्ने हो भने यिनी सबैले एउटा ग्रन्थ लेख्न पुग्ने विषयवस्तु हासिल गरेका छन्, तथापि हामी यसको संक्षेपमा केही परिभाषा गर्छौं ।

वीरता— नेपाली जातिको यो गुण उनका जन्मजात गुण हो यिनीहरू सधैं स्वतन्त्रताप्रिय भएकाले यिनमा यो गुण प्रादुर्भाव भयो । गौरवमय यिनीहरूको इतिहासले यिनीहरूलाई वीरत्व प्रदान गरेको छ । यिनीहरू भन्दासाथ विदेशीहरूको मनमा झट्ट प्रभाव पर्छ वीर जाति भन्ने । यिनीहरूमा अवच्छिन्न त्यही वीरताको धारावाहिक रूपले प्रवाह बहेझैं रगत नसा नसामा बहिरहेकै छ । नेपाली जाति भन्नु र वीरता भन्नु पर्यायवाची शब्द भने हुन्छ । यिनीहरूबाट वीरता झिक्नै सकिन्न जीवनसित त्यो अविभाज्य भएर रहेको छ ।

सबै मरे भने पनि वीरता चाहिं इतिहासमा गएर पनि बाँच्नेछ ।

देशप्रेम— आफ्नो देश कसलाई प्यारो हुँदैन र भन्ने तर्क आएपछि यो यिनीहरूको मात्र पेवा हो र भन्ने अरू देशवासीले प्रश्न गर्न खोज्छन् । तर सबैका सबै मरेर पनि पराधीनता नस्वीकारेका कति छन् देशप्रेमी तिनीहरूको इतिहास हेर । हामीले जन्मभूमिलाई स्वर्गभन्दा ठूली मानेका छौं । नेपाल यो सुन्दर देश यहाँका वीरजातिको मातृभूमि भएकीले पनि हामीलाई यो माटोसित मुटु साट्न मन लाग्छ । देशप्रेम राष्ट्रिय गुण हुने देशमध्ये यो सर्वप्रथम छ । त्यही प्रेमले यसलाई स्वतन्त्र राख्यो आजसम्म ।

कष्टसहिष्णुता— हाम्रो बानी नै कष्ट सहन सक्ने भइसक्यो । सहँदा सहँदा दुःख पनि सुख हुन जान्छ । हाम्रो भौगोलिक विन्यासले नै हामीलाई कष्ट नगरी जीवन निर्वाह हुँदैन । हाम्रो तीर्खा र भोक नै रसिलो छ । स्वच्छ भावनामा हुर्केर हामी पाखे भएकालाई पाखा-पहरो नचहारी, डाँडाकाँडा नफाँडी सुखै छैन । अनि हाम्रो जीवनकै समस्या बन्छ र त्यससित संघर्ष गर्दा गर्दा हामी कष्टसहिष्णु भएका छौं । हाम्रा सुकुमारी नारीहरूले कुरकुस्त भारी बोकेर अरूतिरका मर्दलाई हाँक दिएका छन् ।

प्रसन्नचित्तता— जुन जाति वीर छ, जसलाई मृत्युको भय छैन, जो जतिसुकै दुःख परे पनि फिस मान्दैन ती प्रसन्नचित्त हुने नै भए । नेपाली झोक्राएर कहिले बस्तैन । उसलाई आत्मविश्वास छ जहाँ गए पनि एक पेट खाउँला भन्ने । घरबारको राम्रो बरबन्दोबस्त छैन । बाटोघाटोको व्यवस्था छैन । यो वैज्ञानिक युगको सुखसुविधा उपलब्ध छैनन् तैपनि यी प्रसन्न छन् । आध्यात्मिक गुणको विकास नभई यो हुनै सक्तैन । प्रसन्नचित्त भएकाले नै संसारमा सबै थोक गर्न सक्तछ । यिनी हाँसीखेली हिंड्छन् संसारमा छातिदिएर ।

सौन्दर्यप्रियता— नेपाल सौन्दर्यको ढिको जमेर बनेझैं छ । यहाँ लालीगुराँस फुलेर बनै ढकमक्क हुँदा कसलाई मनमोद गराउन । सुनौलो घामले टल्केको हिमाल, हरियो पहाड, घना वन, बयेली खेल्ने खेत इत्यादि कुरा र यहाँका पशुपंछीहरूले हृदयमा सौन्दर्य जन्माउँछन् । अनि यहाँका युवक युवती ठाँटिएर हिंड्छन् । फूल शिरमा घुसार्नें यहाँको निवासीको बानी झैं नै छ । "गुनकेसरीको फूल लो शिरमा" भनी भानुभक्तले समेत औंल्याए । आजका पर्यटक पनि यो देखेर बडो अचम्म परेर हामीसित प्रभावित हुन्छन् ।

सगीतप्रियता— मादलु र बासुरीमा यिनीहरूको संगीत डाँडाकाडाँमा घन्किन्छ र टाँठा-टाँठासम्म रन्किन्छ । केही उत्सव भयो कि नृत्य र संगीतले त्यो समारोह सुझिएको हुन्छ । कुन ज्यापू, कुन थारु, कुन राई, कुन तामाङ कुन दमै कुन कामी, चारै वर्ण छत्तीसै जात गीत गाउन नजान्ने र नसुसेल्ने नेपाली नै छैनन् । सुखदुःखमा, गाई चराउन जाँदा र बसाइँ सर्दा, विदेशिनुपर्दा समेत यिनीहरूका सामल एक मात्र गीत छ पाल्टामा गीतका गेडा हालेर यिनीहरूले भोक बिर्सेका छन् ।

निश्छलता— यो जाति साह्रै सोझो छ, वीरहरू यस्तै हुन्छन् छल कपट गरी मान्छे भई मान्छेलाई धोका दिन नेपालीले जानेका छैन । यिनको यो इमानदारी र सोझोपनबाट धेरै अरूले फायदा उठाएको पनि हामीले टुलुटुलु हेरेर बसिरहनुपरेको छ हामीले निमकको सझा चिताएर विश्वमा आफ्नो ईमान डगाएका छैनौं । दुई बात खपेर हुने भए सहिदिन्छौं । यिनको लाटो रिस उठ्तछ त्यो बेला जब लाटासोझा यीमाथि अमानुषिक

बेईमानी गरिन्छ त्यो वेला दापबाट थुत्त खुकुरी निस्कन्छ यिनीहरूको कालरुद्र झैं रिसाएर।

अन्यगुणानुकरणीयता— यो जातिमा यति ठूलो तागत छ कि अर्काको गुण यिनीहरू टप्पै टिप्न सक्छन्। गल्ली-गल्लीमा हिंड्ने साना केटाकेटी उही लयभाका मिलाएर विदेशी गीत गाउँछन्। लवाइ देखे टिपे, यो असलतर्फ मोड्नुपर्छ, यदि दुर्गुणलाई देशमा प्रश्रय मिल्यो भने यिनीहरू त्यसतर्फ मोडिन दिन हुँदैन, पुर्खाको धर्मले एकदम पतनतिर मोडिएको जातिलाई उद्धार गरी आफ्नो दिशातिर मोड्ने ठीक समयको नाडी छामेर नेतृत्व दिने श्री ५ महेन्द्र जस्तो राजा नेपालीले पायो।

यी राष्ट्रियताका परिचायक गुण अब झन् विकसित हुन पाए।

काशी भाषे बोली

—पारसमणि प्रधान ।

"तल खर्सान् मा पनि यस् सालदेखि गोर्खालीहरूले मिलि काशी भाषे बोलीमा 'चन्द्रिका' भन्ने मासिक् पत्र निकाल्ये । त्यो कागत परनु र बुझ्नु लाई संसकृत निकै परि लाँनु पर्‍ये पनि हामि गोर्खालीहरू खुसि नै छौं । यसोरी चन्द्रिका को जन्म देखि हामि खुशि छौं ।"

उपर्युक्त उद्धरण हो 'गोर्खे खबर् कागत्' का सम्पादक पादरी गंगाप्रसाद प्रधानज्यूले आजभन्दा चौवन्न वर्षअघि प्रकट गर्नुभएको अभिमत । 'चन्द्रिका' मासिक पत्रिका प्रकाशित भएको थियो पौष शुक्लपक्ष संवत १९७४–तदनुसार जनवरी १९१८ सालमा खरसाङ्को हरि प्रिण्टिङ प्रेसबाट ।

'चन्द्रिका'–को भाषा र आशा यसको निम्नलिखित अग्रलेखबाट स्पष्ट हुन्छ–

"दूर देश भया को ले हो या अनेकौं जात का मानिस हरू मिश्रित भया को ले हो, यता तिर का गोर्खा भाषा ले रूप फेरी शके को छ । नेपाली (पार्वतीय) वोली को जन्म स्थान नेपाल हो । दार्जीलिङ तिरका नेपाली वोली र खाश नेपाल को वोली मा भने अनेक प्रकार को भिन्नता देखिन्छ औ दिन पर दिन भाषा ले नवीन नवीन रूप लिंदै गये को देख्न मा आउँछ । नेपाल तिर वोलिये का वाक्य यता का गोर्खाली हरू को सामूँ वोल्दा, यहाँ का हरू हाँसो गर्दछन् । सर्व साधारण ले यस्ता प्रकार का विभिन्नता जानुन्, सम्पूर्ण नेपाली भाषा एक प्रकार का हउन् तथा सारा नेपाली जाति एक्यता देवी का मन्दिर मा एकत्र भै, अनेक वली का उन्नति रूपी मूर्ति हरू का दर्शन गरुन् भन्ने अभिप्रायः ली यस 'चन्द्रिका' ले जन्म ग्रहण गर्ने इच्छा गरे की हुन् । अव सारा गोर्खाली सज्जन हरू ले आर्थिक या कुनै किसिम का सहाय्य रूपी खाना खुवाई "चन्द्रिका" लाई अवश्य हृष्ट पुष्ट गराउने छन् भन्ने उमेद राखे का छौं । गोर्खा भाषा र उन्नति चाहने सकल गुण सम्पन्न विद्यानुरागी राजा महाराजा, ठूला साना भाई भारदार, जमिन्दार, सर्दारादि हरू वाट पनी यस क्षुद्र वालिका ले यथा सहाय्य का निमित्त सविनय प्रार्थना गरी, आशारुपी दृष्टिले हेरी रहने छिन् ।"

दार्जीलिङतिरको नेपाली वोली र नेपाल वा काशीतिरको नेपाली भाषामा भिन्नता भएको महसूस गर्नेहरूमध्ये मुख्य व्यक्ति तिनताक 'चन्द्रिका' का सम्पादक नै थिए

भनेदेखि अत्युक्ति हुनेछैन । हुनत 'चन्द्रिका' का सम्पादक कुनै ठूला विद्वान् थिएनन्– ती न त अनुभवी नै थिए । तिनताक दार्जीलिङमा नेपाली स्नातकहरू थिएनन् भने पनि हुन्छ औ म्याट्रिक पास गर्ने नेपालीहरूको संख्या दुई हातका औंला जति पनि थिएनन् । जति पनि यस्ता पढे-लेखेका नेपालीहरू थिए तिनले नेपाली भाषा पढ्ने अवसर पाएका थिएनन्, किनभने नेपाली भाषा तिनताक स्कूलहरूमा पढाइँदैनथ्यो । म्याट्रिकसम्म पढाइने एउटै हाइ स्कूल थियो, अनि त्यस स्कूलमा शिक्षाको माध्यम अंग्रेजी भाषा थियो । नेपाली छात्रहरू कसैले हिन्दी, कसैले बंगला औ कसैले तिब्बती भाषा (मातृभाषा–वर्न्याकुलर) लिएर पास गर्थे । अनि यसरी पास गर्ने नेपाली छात्रहरूमा प्रमुख थिए सर्वश्री हरिप्रसाद प्रधान (पछि नेपाल अधिराज्यका माननीय प्रधान न्यायाधीश), मोतीचाँद प्रधान (पछि म्याजिष्ट्रेट र सिक्किमका प्रधान कार्यपालिका), दलबहादुर गिरी (पछि पुलिस अफिसर र कांग्रेसका नेता), कृष्णदास प्रधान (पछि कालिम्पोङ इन्टर कालेजका प्रधानाचार्य), गोकुलसिंह गहतराज (पछि डिपुटी-कलक्टर), हर्षलाल दीक्षित, सूर्यनारायण प्रधान, श्रीनारायण प्रधान, पारसमणि प्रधान, इन्द्रमान राई आदि । तर नेपाली भाषासम्बन्धी खोजी गर्ने र दुई अक्षर लेखिटोपल्नेहरूमा प्रमुख थिए 'चन्द्रिका' -का सम्पादक । पुगनपुग पन्ध्र महीनासम्मन् पत्रिकाको सम्पादन गरेर ती कालेबुङको मिसन हाइ स्कूलमा म्याट्रिकसम्म नेपाली भाषा पढाउने अध्यापक नियुक्त भए ।

त्यो थियो नेपाली भाषाको संक्रमण-काल । एकातिर मिसनरीहरू आफूले ग्रहण गरी प्रचार गरेको स्थानीय भाषालाई अरू जोडतोडले प्रचार गर्न चाहन्थे, अर्कातिर पढे-लेखेका अल्पसंख्यक विद्वान्हरू नेपाली भाषाको केन्द्र काठमाडौं र काशीमा प्रचलित भएको नेपाली भाषा जनतामा प्रचार गरेर समस्त नेपाली भाषा-भाषीहरूलाई एक सूत्रमा बाँध्न चाहन्थे । समस्या अत्यन्त जटिल थियो । पाठ्य-पुस्तकहरूको नितान्त अभाव थियो । दार्जीलिङ जिल्लामा दुई थरीका मिसनरीहरू थिए– एक थरी प्रोटेस्टेन्ट, अनि अर्का थरी रोमन क्याथलिक । प्रोटेस्टेन्टतर्फका नेपाली भाषाका अगुवा थिए पादरी गंगाप्रसाद प्रधान औ रोमन क्याथलिकतर्फका थिए फादर डुइनेल । यी दुवै व्यक्ति स्थानीय नेपाली भाषामा बाइबल अनुवाद गरी क्रिस्तान धर्म प्रचार गर्ने काममा व्यस्त थिए । तिनीहरूले कुनै किसिमको स्कूलमा पढाउने योग्यको पाठ्य-पुस्तक लेखेका थिएनन् औ कहिल्यै लेखेनन् पनि । चूडामणि उपाध्याय रेग्मीजीले आफ्नो 'नेपाली भाषाको उत्पत्ति' नामक ग्रन्थको पृष्ठ २२६ मा "त्यसको लागि आवश्यक पाठ्य-पुस्तकहरू गंगाप्रसाद प्रधानले तयार गरे" भनी लेख्नुभएको कुरा सर्वथा असत्य हो ।

पादरी गंगाप्रसाद प्रधानज्यूको नेपाली भाषाको नमूना यस्तो थियो–

"त जब तिनिहरूले भोज् गऱ्‍यका थिए, तब येशूले शिमोन् पत्रुस्‌लाइ भन्यो ए योआनेस्‌को छोरो शिमोन् क्ये यिनिहरूले भन्दा वेसि मँ सङ प्रेम् गर्द छस् । त्यस्ले उस्लाई भन्यो ज्यु हे प्रभु तपाँइले जान्नु हुँद छ मँ तपाँइलाई पयरो गर्द छु । उस्ले त्येस्लाई भन्यो मेरा थुमाहरूलाई चरा । उस्ले फेरि दोस्रो खेप् त्येस्लाइ भन्यो ए योआनेस्‌को छोरो शिमोन् क्ये मँ सङप्रेम गर्द छस् । त्येस्ले उस्लाइ भन्यो ज्यु हे प्रभु तपाँइले जान्नु हुँद छ मँ तपाँइलाइ प्यारो गर्द छु । उस्ले त्येस्लाइ भन्यो मेरा मेंडाइरूको गोठालो हो । उस्ले तीम्रो खेप्

त्येस्लाइ भन्यो ए योआनेस्को छोरो शिमोन् क्ये मँलाइ प्यारो गर्द छस् । पत्रुस् कष्टित भयो किनभन्ये उस्ले तीम्रो खेप् त्येस्लाई क्ये मँलाइ प्यारो गर्द छस् भन्यो । अनि त्येस्ले उस्लाई भन्यो हे प्रभु सवै कुरा तपाँइले जान्नु हुँद छ मँ तपाँइलाइ प्यारो गर्द छु भनि तपाँइ-लाइ थाहा हुँद छ। येशूले त्येस्लाई भन्यो मेरा भेडाहरूलाइ चरा। साँचोसाँचो मँ तँलाइ भन्द छु जव जुवान् थिइस् तव आफ्नु कम्मर् आफैले वान्ध्येर जहाँ तेरो इच्छे थियो हिंडडुल गर्थिस् तर जव बूढो होलास् तव आफ्ना हात् पसार्छस् अनि तेरो कम्मर् अर्कोले वान्ध्येर जहाँ तेरो इच्छे हुँदैन लैजांछ । अव उस्ले यो त्येस्ले कस्तो मृत्युले ईश्वरको महिमा गर्छ भनि चिन्ने देखाइकन भन्यो । अनि यो भन्येर उस्ले त्यस्लाइ भन्यो मँलाई पछ्या । पत्रुस्ले फर्क्येर येशूले प्रेम् गर्‍येको चइँ शिक्षेलाइ जस्ले भोज्माँ उस्को छातीमाँ अडेस् लागिकन प्रभुज्यु तपाँइलाइ पकराइ दिंने कुन् चइँ हो भनि भन्येको पनि थियो पछ्याउँदै गर्‍येको देख्यो । त पत्रुस्ले त्येस्लाई देखिकन येशूलाइ भन्यो प्रभुज्यू येस्कोनि क्ये हुंछ । येशूले त्येस्लाई भन्यो त्यो मँ न आउंज्याल् मम्म रहोस् भन्न्ये मेरो इच्छे भयो भन्ये तँलाई क्ये तैंले मँलाई पछ्या। येस्कारण् त्यो चइँ शिक्षे मँर्दैन भन्नये यो वचन् भाईहरूमा निक्लि गयो तरै पनि येशूले त्येस्लाइ त्यो मँर्दैन भन्न्येर तर त्यो मँ न आउंज्याल् सम्म रहोस् भन्ने मेरो इच्छे भयो भन्ये तँलाई क्ये भनि माँत्रै ॥

यि कुराको विषय्मा साक्षी दिंने र यि कुरा लेख्ने शिक्षे येइ हो अनि त्येस्को साक्षी सच्चा छ भनि जान्द छौं ॥

अनि अरू पनि धेरै काम् छन् जो येशूले गर्‍यो अनि ति एक् एक् गरि लेखीयेका हुँदा हुन् त मँ त्रिचार्द छु ति लेखीयेका पत्र संसार् आफैमाँ पनि अटाउँने थियेनन् ॥"

(यूहन्ना रचित् सुसमाचार्‌बाट)

अनि पेदोङका काथोलिक मिस्सीओनका फादरको नेपाली भाषाको नमूना यस्तो थियो–

"पियारो छोराहरू !

जसरी हिरा चाहीं सवै को हात माँ दिनु हुँदैनः कोनः भने नचीन्ने हरू ले तेसलाई बिगारनू अनी हराँउनू सक छः तेसरी खीष्टीयान काथोलिक को पूरा सासतर हरू सवै को हात माँ हुँदैनः कीनः भने नजान्ने हरू ले अनी नवूझने हरू ले यो सासतर हरू लांई विगारनू सक छः। कोई कोई ठाँउमाँ सासतर हरू लाई वूझनू सारो छः तव यो हेरदा कोई कोई मानछे लाई त्यो सासतर हरू जाती लागने थीयेन; होला वाहा देखी धर्म्म पनी तिनी हरू लाई जाती लागने थियेन हामी हरू ले तिमी हरू को लागी हे पियारो छोरा हरू ख्रीष्टीयान काथोलिक सासतर देखी सजीलो कथाहरू निकाली दियूँ अनि त्यो कथा हरू यो किताप माँ राखीयूँ त्यो किताप को सवै कुराहरू सासतर हरू को गूदी तिमी हरू लाई दिंदछौं तव तिमी हरू ले यो किताप पडदाखेरी ख्रीष्टीयान काथोलिक धर्म्म काँहाँ देखी आउँछ; थाहापाँउनू सक छौ अनी तिमीहरू

मरीकनः काँहाँ जानू परछः स्किनू पाँच्छौ यो सासतर तिमी हरू लाई जाती लागछः होला तव धम्म पनी तिमी हरू लाई जाती लागछः तेसै हवस ।

Pedong 1st November 1899."

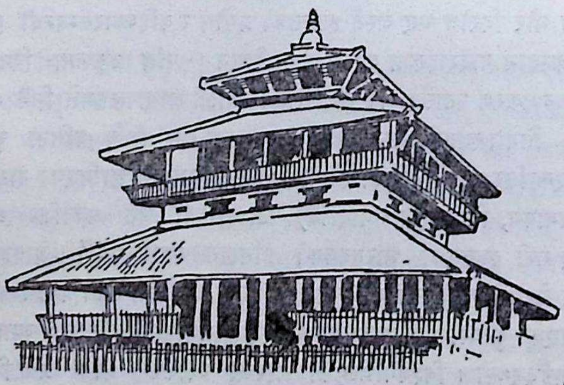
(पुरानु अनी नया सासतरको कथा पर्वते कुरा पृष्ठ ३ बाट)

पादरी गंगाप्रसाद प्रधानको नेपाली भाषाका आधारमा तयार गरिएको थियो पादरी टर्नबुलको 'नेपाली व्याकरण' र पादरी किल्गोरको 'नेपाली क्रियाको नमूना' (Paradigm of Nepali Verbs)। यी दुवै पुस्तकको यथेष्ट प्रचार तिनताकका नेपाली भाषा सिक्न चाहने अफिसरहरू र चियाकमानका साहेबहरूका माझमा भयो औ तिनीहरूले सकेसम्म यिनमा भाषाका नियमहरू घोके औ आफ्नो दैनिक काममा व्यवहार गरे। फलस्वरूप दार्जीलिङ जिल्लामा एक प्रकारको अनौठो नेपाली भाषाको सृष्टि र प्रचार भयो। अनि शुद्ध नेपाली भाषाको शिक्षा र प्रचार गर्ने काममा यहाँका अध्यापक र भाषा-प्रचारकहरूले ठूलो संघर्ष गर्नुपर्‍यो। क्याथोलिक पादरीहरूको भन्दा पनि प्रोटेस्टेन्ट पादरीहरूका शक्ति तिनताक अत्यन्त प्रबल थियो। वास्तवमा तिनीहरू यसतर्फका सर्वेसर्वा थिए। अरूको ता के कुरा उच्च ओहदाका सरकारी अफिसरहरू पनि तिनीहरूदेखि डरले थुरथुर हुन्थे। त्यस्तो परिस्थितिमा कालेबुङ हाइ स्कूलका नेपाली भाषा पढाउने मास्टर (यो लेखका लेखक) ले मिसनरीहरूका बीचमा बसेर तिनीहरूले बोलेको, लेखेको र प्रचार गरेको भाषाको विरुद्धमा काम चलाउनु परेको थियो। अहिले यो कुरा सम्झँदा सपना जस्तो लाग्छ तर कामकुरा भने विपनामै भएका थिए।

सर जार्ज ग्रियर्सनले आफ्नो विराट ग्रन्थको चौथो ठेलीमा भएका नेपाली भाषा सम्बन्धी व्याकरण र अरू कुरा—विशेष गरी पादरी टर्नबुलकै नेपाली व्याकरणको आधारमा तयार गरेका थिए। यस सम्बन्धमा एउटा कुरामा पाठकहरूको ध्यान आकृष्ट नगरी सकिन्न। त्यो कुरा हो नेपाली भाषामा हलन्तको प्रयोग। पादरी गंगाप्रसादप्रधान हलन्तका पक्षपाती थिए औ क्याथोलिक फादरहरू हलन्तका विरोधी थिए। क्रिस्तान धर्मको विधिमा प्रोटेस्टेन्ट र क्याथोलिकहरूको घोर विरोध भए जस्तै हलन्तको प्रयोग र बहिष्कारसम्बन्धी कुरामा पनि यी दुई थरीका क्रिस्तान पादरीहरूमा पटक्क मेल थिएन। पछि स्कूलमा विद्यार्थीहरूलाई नेपाली भाषाको व्याकरण पढाउँदा यो कुरा लिएर नेपाली अध्यापकहरूले निकै मगज खेलाउनुपरेको थियो। तिनीहरूलाई 'हलन्त' को समस्या हल गर्न निकै पसिना चुहाउनुपरेको थियो, किनभने एकातिर राममणिज्यूका हलन्त बहिष्कृत भाषामा छापिएका पाठ्य-पुस्तकहरू (जस्तै– संक्षिप्त रामायण, विदुलापुत्र संवादादि) पढाउनुपर्थ्यो भने अर्कातिर श्री विज्ञानविलासले अनुवाद गरी छपाएको भारतवर्षको इतिहास पढाउनुपर्थ्यो। छात्रहरू दिनरात नेपाली बाइबल र नेपाली गीत संग्रहका पुस्तकहरू पढ्थे जहाँ हलन्तको प्रयोग चाहिँदोभन्दा बढी मात्रामा गरिएको हुन्थ्यो। भाग्यवश गुरुराज हेमराजज्यूको 'चन्द्रिका' व्याकरण प्रकाशित भयो, तर पाइँदनथ्यो। विश्वमणिज्यूको 'गोरखा व्याकरण बोध' प्रकाशित भएको

थियो तर त्यसमा हलन्त वहिष्कार गरिएको थियो । मध्यम मार्ग अवलम्बन गरी रचिएको 'चन्द्रिका' व्याकरणको आधारमा एउटा 'नेपाली व्याकरण' तयार गरी स्कूलहरूका निम्ति शिक्षा विभागबाट स्वीकृत गराई चलाउने काम गरियो । यस कामले एउटा ठूलै काम गर्‍यो । पहिलो काम यसले हलन्तको समस्या हल गर्‍यो, दोस्रो काम भाषामा एक प्रकारले एकीकरण ल्यायो औ तेस्रो काम समस्त पाठशालाहरूका निम्ति जति पनि पाठ्य-पुस्तकहरू लेखिए ती जम्मै यही व्याकरणबमोजिम लेखिए औ समयसालमा 'काशी भाषे बोली' कै बोल बिक्यो । पादरी गंगाप्रसाद प्रधान स्वर्गे भए औ तिनले प्रचार गरेका व्याकरण र बोली पनि तिनीसँगै गए । स्वीकृत 'नेपाली व्याकरण' को आधारमा प्रोटेस्टेन्ट र क्याथोलिक पादरीहरूले आफ्नो नेपाली भाषा लेख्न थाले । यसो हुँदा यसतर्फ अर्थात् नेपालबाहिरको दार्जिलिङ वा पूर्व हिमालयतर्फको नेपाली भाषामा एकरूपता आउन थाल्यो औ दिनप्रति दिन आइरहेको छ । फलस्वरूप स्व० पादरी गंगाप्रसाद प्रधानज्यूले लेख्नुभएको 'काशी भाषे बोली'-को प्रचार यसघरी यथेष्ट मात्रामा भइराखेको छ ।

यो हो सन् १९२० सालभन्दा अधिको दार्जिलिङतर्फको नेपाली भाषाको अवस्थाको छोटो इतिहास । त्यसपछि पं० धरणीधर शर्मा कोइराला (१९२१) र सूर्यविक्रम ज्ञवाली (१९२३) यतातिर आए र नेपाली भाषाको शुद्ध रूप दिने काममा भरमग्दूर लागे । सन् १९२४ मा नेपाली साहित्य सम्मेलन स्थापित भयो । यस्तै अरू अरू संस्थाहरू पनि स्थापित भए, हुँदा छन् । नेपाली भाषाका अनेकन् पत्र-पत्रिकाहरू प्रकाशमा आए औ दिन प्रतिदिन आउँदा छन् । फलस्वरूप नेपाली आमाको अनुहार बद्लँदो छ, अनि निकट भविष्यमा अरू बद्लने छाँट छ । अनि नेपालभित्र र नेपालबाहिरको नेपाली भाषामा संसारका अरू उन्नत भाषामा झैं एकरूपता आउने धमिलो छटा देखिँदै छ ।



कविभाव र प्रकृति-प्रभाव

—भैरव अर्याल

"शब्द थुपारीकन के हुन्छ ?
भाव भए पो कविता बन्छ ।"

सारांशमा सबैको भाव यस्तै हुन्छ- भाव भए पो कविता बन्छ । 'कवेर्भावम् कविता' भन्नेहरू पनि कविता भन्ने कुरा भावमै निर्भर हुने संकेत दिन्छन् । त्यसैले होशा पारखीहरू कविताको पारख गर्दा पहिले भावै छाम्न पुग्छन्- वैद्यले नाडीको टिकटिकी छामे-झैं । सारांशमा उनीहरूको प्रतिक्रिया यसरी व्यक्तिन्छ— भाषा तोते भए पनि भाव राम्रो छ । अथवा पाण्डित्य प्रचुर भए पनि भाव हृदयस्पर्शी छैन, त्यसैले कविता सफल छैन । यसरी कविताको कुरा चल्दा बराबर चर्चामा आउने यो 'भाव' भन्ने के हो ? कहाँ लुकिराखेको छ र कसरी प्रकट हुन्छ इत्यादि प्रश्नहरू जुरमुराउँछन् । उत्तर खोज्न हामीले उसका नाता-गोताहरूसित सोधखोज गर्नुपर्छ ।

भावको पहिलो साइनो मनोविज्ञानसित छ । सामान्यतया मानवीय मनोगतिको एक विशेष अवस्थालाई भावको नाम दिइन्छ तापनि मनोवैज्ञानिक शब्दावलीमा प्रज्ञात्मक र क्रियात्मक अवस्थाको चेतनाभन्दा फरक जुन विशेष चेतना मनमा उब्जन्छ, त्यही भाव हो । अझ प्रष्ट गरूँ भने मनका दुई सामान्य अवस्था हुन्छन् प्रज्ञात्मक र क्रियात्मक । यी दुवै अवस्थामा पनि चेतना नहुने तर यी अवस्थाको अतिरिक्त पनि मनको एउटा अवस्था हुन्छ जहाँ विशेष चेतनाका झल्याक-झुलुकहरू उब्जन्छन्, तिनै झल्याक-झुलुकको समष्टिमा भावका विद्युत्-तरङ्गहरू उठ्छन्, मानव भावविभोर हुन्छ ।

भावलाई विद्युत्-तरङ्गको उपमा दिनुको मतलब के हो भने यो अत्यन्त चंचल र अस्थायी हुन्छ । यो एउटै अंगविशेषमा सीमित नरही एकैपल्ट सर्वाङ्गसंचारी हुन्छ । उदा-हरणको लागि— मनमा एउटा दुःखात्मक भाव उब्जियो भने त्यो उब्जनासाथ गहमा आँसु भरिन्छ, गलामा वह लागेझैं हुन्छ, हात गोडा गलेझैं लाग्छन्, मुटुमा भक्कानो पर्छ ।

यद्यपि मनोवैज्ञानिकहरूले उक्त विशेष चेतनाको लहरलाई विस्तृत विश्लेषण गरी विभिन्न प्रकारमा वर्गीकरण गरेका छन् । तिनमध्ये एक अवस्थालाई संवेग वा उद्वेगको नाम पनि दिन्छन् । तर संवेग वा उद्वेग पनि भावकै तीव्रतम एकाइ हुन् । अर्को शब्द छ-

उमङ्ग । मनोवैज्ञानिकहरू उमङ्गलाई संवेगसितै टाँसिएको एक मनोविकार भन्छन् । संवेगभन्दा यो कम तीव्र र बढी स्थायी हुन्छ । एक शब्दमा, संवेग झिलिक्क हुनु हो भने उमङ्ग झिलमिल झिलमिल हुनु जस्तै होला । संवेग वा उमङ्गभन्दा अझ गहिरिनुपर्ने एउटा अर्को प्रकार छ- स्थायी भावको । मनोविज्ञानशास्त्री म्याक्डुगलको अर्थअनुसार "स्थायी भाव कुनै वस्तु वा व्यक्तिको बहुमुखी र संकेन्द्रित संवेगात्मक संस्कारहरूको एक व्यवस्थित संस्थान वा संगठन हो ।"

यसको मतलव, कुनै व्यक्ति वा वस्तुप्रति एकै किसिमको भाव संवेग वा उमङ्गको अनुभव बराबर भयो भने मान्छेको चेतनामा एउटा संवेगात्मक संस्कार टाँसिन्छ; यही संस्कार रहँदा बस्दा स्थायीभावमा परिणत हुन्छ । उदाहरणको लागि, कुनै युवतीप्रति बराबर आकर्षणको संवेग आइरह्यो भने त्यसैको संस्कार रहँदा बस्दा प्रेममा परिणत हुन्छ; प्रेम एउटा स्थायी भाव हो । कुनै कुनै मनोविज्ञानवेत्ताले स्थायी भावलाई मानिसको अर्धचेतनामा लुकिरहने प्रधान भावपंक्ति भनेर पनि तोकेका छन् ।

यसरी हामी बुझ्छौं,- मनोविज्ञानले भाव भनेर आत्मगत रागात्मक मानसिक अवस्थालाई बुझाउन खोजेको छ । जब भाव तीव्रतातिर बढ्छ त्यसको टुप्पो अर्थात् तीव्रतम एकाइमा संवेग जन्मन्छ र त्यो संवेग बराबर दोहोरिएर जब एउटा संस्कारको निर्माण गर्छ त्यसबाट स्थायी भावको सिर्जना हुन्छ । त्यसैले मानवमनको चंचल र गतिशील प्रकृति नै भावको उत्पादक हो, उद्दीपक र संस्कारक हो ।

मनोविज्ञानले मानवीय चेतनाका विशेष लहरहरूलाई यसरी भाव, संवेग, उमङ्ग र स्थायी भाव आदि विभिन्न नाम दिएर प्रशस्त व्याख्या विश्लेषण गरे पनि साहित्यिकहरू भावबाट यी सबैको समष्टि-भाव लिन खोज्छन् । विशेषतः चेतनाको विशेष अवस्थामा आउने छाल नै भाव हो तापनि सामान्यतः मान्छेका विभिन्न अन्तर्वाह्य अनुभूतिहरू पनि भावकै शब्दले बुझिने चलन छ । त्यसैले साहित्यिक भाषामा 'भाव' अत्यन्त व्यापक छ ।

साहित्यमा भाव के हो भन्ने प्रश्नले नाट्यशास्त्रका जिज्ञु भरतमुनिदेखि जिस्क्याउँदै आएको छ । 'भावयन्ति' को अर्थात् परिव्याप्त गर्नेको अर्थमा भाव भनेको हो कि ? भरतमुनि आफैं प्रश्न गर्छन् र त्यसको समाधान पनि आफैं खोज्दै भन्छन्- अनुभवको वाचिक सात्विक आंगिक तथा आहार्य प्रदर्शनद्वारा नाटकको अर्थलाई भावयित अर्थात् व्यंजित वा परिव्याप्त गर्ने तत्त्व नै भाव हो । सारांशमा यसको अर्थ मानसिक अवस्थाहरूको व्यंजक प्रदर्शन नै भाव हो भन्ने झिकिन्छ । तर यसो भन्दा भरतमुनि भाव भनेर संप्रेषणमा अलमलिएका त होइनन् भन्ने प्रश्न उठ्छ । तर रसको विवेचना गर्दा उनी फेरि भन्छन्- बोट विउबाट उम्रन्छ, फलफूल वोटबाट; यसै गरी रस सपूर्ण भावको मूल हो, भाव संपूर्ण रसको स्रोत हो । यसबाट उनले काव्यको प्राण भाव मान्नुको साथै यसको व्यापकता पनि स्वीकारेको छनक पाइन्छ ।

काव्यप्रकाशमा मम्मटले विवेचना गरेका चार भावहरूलाई यहाँ नसम्झे प्रसङ्ग अपूरो हुने डर छ । उनका चार भाव हुन्- स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव र संचारी भाव । रसमा स्थायी रूपले रहने रसास्वादका मूल भाव नै स्थायी भाव हुन् र यी ९ वटा हुन्छन्:- रति, हास्य, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय । यिनै ९ स्थायी भावको उद्वे-

लेनबाट श्रृङ्गार हास्य आदि नवरसको निर्माण भएको छ । यी स्थायी भाव जगाउने कारण वा माध्यम विभाव हुन् । आलम्वन विभाव र उद्दीपन विभावको नामले विभाव पनि दुई प्रकारमा विभाजित छ । युवायुवतीको उपस्थिति आलम्वन हो भने उनीहरूको ख्यालठट्टा मस्याक मुसुक र चुम्वन आलिङ्गन आदि उद्दीपन विभाव हुन् । यी विभावहरूबाट रतिको स्थायी भावलाई जगाउन र उमाल्न सहयोग पुग्छ । विभावको मद्दतबाट जब स्थायी भाव जाग्छ त्यसको अभिव्यक्ति आँखा-नचाइ आङ-मस्काइ र मुख-मुस्काइबाट हुन थाल्छ । यस्ता हावभाव अनुभाव हुन् । उत्पादित भावको संचार गर्ने प्रक्रियाहरू संचारी भाव हुन् ।

यसरी काव्यशास्त्रले चार भाव माने तापनि सामान्यतः विभाव अनुभाव र संचारी भावलाई स्थायीभावको सहायक नै मान्न सकिन्छ । वाह्य वा आन्तरिक विभिन्न स्रोतका प्रभावहरू हामीमा निहित एउटा न एउटा स्थायिभावलाई घचघच्याउन पुग्छन् अथवा-भनूँ एउटा न एउटा स्थायिभाव हिमाल झैं पग्लिएर भिन्न भिन्न नदी झरना झैं स्वर शब्द वा कूचीबाट निःसृत हुन्छन् ।

वास्तवमा मानवीय चेतनामा यदाकदा उठ्ने विशेष झल्याक-झुलुक नै भाव हो । यसलाई तथ्यको अनिवार्यता चाहिन्न, न त यो तर्कको परखालभित्र साँगुरिन सक्छ । चेतनाको छेउ-छाउमा आलोकित हुने अलौकिक झलक र हृदयको जिभ्रामा च्वास्स हुने अनिर्वचनीय आस्वादन भावको स्वभाव हो । यसबाट के प्रष्ट हुन्छ भने मानवको मस्तिष्क-लाई प्रकृतिले यस्तो बनाइदिएको छ, जहाँ भावतरङ्गहरू उठिरहन्छन् । एक शब्दमा, भाव उठ्नु मस्तिष्कको प्रकृति हो, व्यक्त हुन खोज्नु भावको प्रकृति । भाव-तरङ्गको पौलमा पौडिनु र सुनशालिग्रामहरू टिपेर बाहिर देखाउन सकसकाउनु कलाकारको प्रकृति । तर यस सकसकाइको लागि कलाकारले प्रकृतिको सहारा लिन खोज्नु अस्वाभाविक हुँदैन, किनभने भाव-पुतलीहरूको छटा-छवि कहिले कतिले यति जटिल, अप्रष्ट र निराकार रूपमा आभासित हुन्छ, जसलाई सहज-संवेद्य र प्रष्ट आकृति दिन कलाकारले प्रकृतिका विभिन्न स्वरूप र स्व-भावहरूको सर्भेक्षण गरी आफ्ना भावहरूको साहधर्म्य र साहचर्य खोज्नैपर्छ । एउटी सुन्दरी युवतीलाई देख्ता भावुक युवा-हृदय तरङ्गित हुन्छ । युवतीका अङ्ग-प्रत्यङ्गमा निहित सुन्दरता र आकर्षण दुवैलाई कुन शब्दमा व्यक्त गर्ने ? राम्रो, मोहक, आकर्षक, सुन्दर, चारु वा चनमते मात्र भनेर आफूले भन्न खोजेको व्यक्त हुने र आफूले अनुभव गरेको अरूले पनि त्यस्तै अनुभव गर्न सक्ने जस्तो लाग्दैन । त्यसैले ऊ आँखालाई कमलको, ओठलाई सुन्तलाका केस्राको, दाँतलाई अनारको उपमा दिन्छ । हिंडाइलाई रजहाँसको, बोलाईलाई कोइलीको हेराइलाई हरिणीकोसित उत्प्रेक्षा गर्छ । उदाहरणको लागि देवकोटाकी मुनाका दाँत हेरौं-ती सुकिला, टंम मिलेका छन् मात्र भनेर चित्त नबुझाई देवकोटाले भनेः—

"अनारदाना दाँतका लहर खोलेर हाँसन"

साँच्चै अनारदानामा टम्म मिलेका र टल्कने भाव मात्र पाइन्न, पारदर्शी स्वच्छता र त्यस पारदर्शी दानामा दनेसाको लालिमा र सरसताले पारेका रछायाँ पनि व्यंजित हुन्छ, जुन खोलेर मुस्कुराउँदा युवाहृदय मा 'इन्द्रको आसन हाँक्न सक्ने' स्फूर्ति संचारित हुन पुग्छ ।

प्रकृतिको एउटा अर्थ 'स्वभाव' पनि हो र स्वभावको अर्को अर्थ 'आफ्नो भाव' पनि हो। त्यसैले प्रकृतिसित पनि आफ्ना भावहरू छन्। संस्कृत व्याकरणमा जस्ताको तस्तै रूपमा रहनुलाई प्रकृतिभाव भनिन्छ। यसबाट पनि प्रकृतिसित केही यस्ता भावहरू रहेछन् जो स्थायी छन् भन्ने संकेत लिन सकिन्छ। हिमचुलीहरू आकाशसित आकर्षित भएको, नदीहरू समुद्रलाई भेट्न हतार-हतार लम्केको, भ्रमराले फूललाई म्वाईं खाएको, जून पाउँदा पूर्णिमाको रात मुस्कुराएको, बीज पानी पाएको माटोले बाली उब्जाएको इत्यादि कुराहरू बाट प्रकृतिमा पनि रतिको स्थायी भाव रहेको बुझिन्छ; सूर्यास्तपछि मलिनिँदै गएको धरतीको अनुहार, जूनविहीन औंसीको रात, ग्रहणका सूर्य, बाढीले उजाड पारेको खेत, पात-पतिङ्गर सुकी झरी खङरङ्ग परेका माघे रूखहरूले शोकको स्थायी भाव पोख्दछन्। वज्रपात, बाढी, झन्झावात र भूकम्पहरू भयको छनक दिन्छन् भने घाम लाग्दा लाग्दै वर्सने भदौरे पानी, असारको खडेरी माघको गर्मी जस्ता विपरीत र विरोधाभाषी गतिविधिले हासको स्थायी भाव विकसित गर्छ।

साउनेवाटाको माटो र विष्टा मुछिएको हिलोले जुगुप्साको स्थायी भावलाई प्रभावित पार्दछ। यसरी हामी के निर्णयमा पुग्छौं भने प्रकृतिका पनि विभिन्न स्थायी भाव-हरू छन्, जसले प्रकृतिको कृति मान्छेमा स्थायीभाव निर्माण गर्न र तिनलाई विकसित गर्न प्रशस्त प्रभाव पार्दछन्।

स्थायी भावको निर्माण र विकासमा मात्र होइन, प्रकृति कहिले स्वयं आलम्बन भएर कहिले उद्दीपनको पानस लिएर भावुक हृदयको सामु उपस्थित हुन्छ। प्रकृति स्वयं श्रृङ्गार अर्थात् प्रेमभावको आलम्बन हो कारण सृष्टिको शुरुदेखि प्रकृतिसँगसँगै खेल्दै खाँदै आएको मान्छे उसलाई प्रेम नगरी रहन सक्तैन। फूल, जून, हिम, पंखी, सन्ध्या, वसन्त, यौवन इत्यादिको रूपमा प्रकृति स्वयं यो आफूप्रतिको मान्छेको प्रेमलाई उद्दीप्त पार्छ। कवि ठान्छः—

प्रणयकै प्रत्येक पक्ष
प्रतिमान हुने
छ ऋतुबाट छ स्कन्ध
बनेको तिम्रो देह
संवत् झैं पूर्ण छ!

प्रकृति विभिन्न ऋतु र महीनाहरूमा आफ्ना भिन्न भिन्न भावहरू पोखेर मानवीय भाव-तरङ्गहरूलाई प्रभावित पार्छ। कालिदासको ऋतु-संहार, लेखनाथको ऋतु-विचार र विभिन्न नेपाली कविका वाह्रमासेहरू प्रकृतिका यिनै वहुरंगी भाव-पखेटाहरू समाउने प्रयास हुन्। मोतीराम वसन्तले पारेको प्रभाव आफ्नी प्रियतमाकहाँ पुर्‍याउन प्रकृतिकै प्राङ्गणमा फुरफुराइरहेको कोइलीसित मद्दत माग्छन्। हिउँदका दिनले लेखनाथमा बुल्याइँको भाव पगालिदिन्छन् भने वैशाख-दिनले माधव घिमिरेलाई मात लगाइदिन्छन्। अनि हामीलाई वर्डस्वर्थले भनेको झलझली सम्झन मन लाग्छ– "मानवले प्रकृतिमै आफ्ना भावहरू मिसिएको र चित्रित भएको चाल पाउँछ; साथै त्यहाँ मानवीय लीलाको साक्षात्कार गर्न पाउँछ; प्रकृति-लाई नै कतै आफ्नो सन्देशवाहकको रूपमा पाउँदा ऊ स्वतः हर्षित वा कुण्ठित हुन्छ।"[२]

कति प्राचीन कति विशिष्ट ?

—केशवराज 'पिंडाली'

नेपाली भाषा एक विशुद्ध र अति प्राचीन भाषा हो । यो संस्कृतको समकालीन एक विशिष्ट भाषा हो । जुन समय 'मध्यदेश' [नेपाली अपभ्रंश 'मधेश'] मा संस्कृत एक विराट् साहित्यिक भाषा थियो त्यस समय पनि नेपाली भाषा मूल रूपमा विद्यमान थियो ।

प्राचीन ग्रन्थहरूमा 'मध्यदेश' को उल्लेख पाइन्छ । पुरु-पाञ्चाल राष्ट्र र कुरुक्षेत्र-मण्डल 'मध्यदेश' का मुख्य अंग थिए र यसका भाषाका प्रान्तहरू अवध, भोजपुर र मगध थिए । यतैबाट ऋग्वेदको संस्कृत भाषा समस्त भारतमा फिंजियो । त्यस समय 'मध्यदेश' को पश्चिमी तथा मध्यपहाडी प्रदेशको नाम 'सपादलक्ष' थियो । यहाँका प्राचीन बासिन्दाहरू खस थिए र यिनको भाषा 'खस कुरा' थियो । वर्तमान नेपालको सम्पूर्ण पश्चिमी भाग र हाल भारतको गढवाल, अलमोडा तथा नैनीताल जिल्लाहरू 'सपादलक्ष' का टुक्रिएका अंग हुन् । ती जिल्लाहरूमा बोलिने कुमाउनी भाषा 'खस कुरा' कै एउटा शाखा हो । भाषाविद् चटर्जीले कुमाउमा बोलिने भाषालाई खस भाषाबाटै उत्पन्न भाषा मानेका छन् । ग्रियर्सनले पनि भाषा-तत्त्वको आधारमा आर्य-भाषाहरूलाई जति समुदायमा बाँडेका छन्, त्यसअनुसार पनि कुमाउनी भाषालाई 'खस भाषा' कै एउटा शाखा मानेका छन् । काशी नागरी प्रचारिणीको हिन्दी-शब्द-सागरमा कुमाउनी भाषालाई 'खस भाषा' भनिएको छ ।

'सपादलक्ष' को त्यो प्राचीन खस भाषा खस भाषामै जीवित रह्यो, तर यसैको समकालीन मध्यदेशको भाषाको परम्परा भने समयसँगसँगै फेरिंदै गयो । पाणिनिका समयमा संस्कृतले परिकृष्ट रूप लियो । यो ईशाभन्दा एक हजार वर्ष जति अगाडिको कुरा हो । तर यस भाषामा क्लिष्टता पनि सँगसँगै बढ्दै जान थालेबाट यो बिस्तार-बिस्तार प्राकृत र अपभ्रंशमा परिवर्तित हुँदै गयो । बौद्ध साहित्यको सिर्जना यिनै भाषाहरूमा भए । यसपछि शौरसेनीको प्रादुर्भाव भयो पाली यसैको एउटा रूप हो । यसपछि शौरसेनी-प्राकृत चल्यो । यसको पनि अपभ्रंशले नागर रूप लियो । नागर भाषा विराट् साहित्यिक भाषा भयो । वर्तमान हिन्दी नागरको परिष्कृत रूप हो । शौरसेनी-प्राकृत र नागरको पनि अपभ्रंशबाट अनि पिंगल, राजस्थानी, खडीबोली, व्रजभाषा, मैथिली र भोजपुरी अनेक भाषाहरूको उत्पत्ति भयो । नागरको केही प्रभाव खस भाषामा पनि पर्न आएको छ । यसको

कारण विदेशीहरूको आक्रमणले गर्दा भारतको मैदानवाट भागी 'सपादलक्ष' मा शरण लिन आएका ब्राह्मण र राजपूतहरूको खस जातिसँगको सम्पर्क हो।

जुन समय हिन्दी भाषाको उत्पत्ति पनि भएको थिएन, त्यस समय पनि 'खस कुरा (भाषा), ले सम्राट् अशोकद्वारा समेत मान्यता पाएको थियो। देहरादूनको तत्कालीन 'खस कुरा' मा अशोकको शिलापत्र छ।

यसवाट स्पष्ट हुन आउँछ कि 'खस कुरा' एउटा ज्यादै नै प्राचीन र विशिष्ट भाषा हो। श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको नेतृत्वमा गोरखालीहरूले वर्तमान नेपालको रूप दिई 'खस कुरा' लाई वलजफ्ती वोकाए भन्नेहरूले सम्पूर्ण खस भाषाभाषीहरूले यथार्थमा विशाल तर छिन्न-भिन्न खस-प्रदेशहरूलाई भाषाको आधारमा पनि एउटै राष्ट्रको रूप दिएका हुन् भन्नु उचित थियो। गढवाल, नैनीताल अलमोडा आदि जिल्लाहरू भाषाकै आधारमा नेपालमा आइसकेका थिए। तर सुगौली सन्धिले यो स्थायी हुन पाएन। नेपालले यी जिल्लाहरू अंग्रेजलाई दिनुपऱ्यो।

नेपालमा भौगोलिक एवं राजनीतिक कारणहरूले गर्दा राणाकालसम्म खस भाषाको त्यति राम्रो संवर्धन हुन नसके तापनि कुनै बाहिरी धक्का लाग्न नगएवाट भाषा जीवितै रह्यो र आधुनिक 'नेपाली' को रूपमा यो केही परिष्कृत पनि भयो। उता अंग्रेजहरूको हातमा परेपछि कुमाउँमा पनि केही समयसम्म त नेपालमा झैं नै 'खस भाषा' ले राजभाषाकै स्थान लिएको थियो। अड्डाखानाका यावत् स्याहा-स्रेस्ता नेपालको जस्तै नेपालीमै हुन्थे। लिपि पनि देवनागरी नै थियो। तर सन् १८२० मा कूटनीतिक अंग्रेजहरूले खस भाषालाई राजभाषावाट हटाई यसको ठाउँमा फारसी मिश्रित खडी वोलीलाई राखे। अनि यहींवाट कुमाउँमा वोलिने खस भाषाले विकृत रूप लिन थाल्यो।

नेपालमा वोलिने खस भाषा (नेपाली) र कुमाउँमा वोलिने खस भाषा (कुमाउँनी) मा कति अन्तर थियो यो जान्न कुमाउँको जोहार उपत्यकाको एउटा प्राचीन लोकगीतलाई लिऊँ—

"हिटि नै सकने पलसी। डोल्यार लैंदिउँल,
बोली नै भिडन पलसी! सुवाज पढौंल।"

अर्थात्— "पलसी! (सुन्दरी!) हिंड्न नसके डोली ल्याउँला, वोली बुझ्न नसके पलसी! सुगालाई जस्तै पढाउँला।" यो लोकगीत भारतको तत्कालीन कुनै भाषावाट पनि प्रभावित छैन। यो विशुद्ध खस भाषामा छ। यो परिष्कृत रूपमा आइ नसकेको नेपाली भाषा हो। हाम्रो डोटी र अछाम भेगको वोलचालको नेपाली भाषा अझ पनि झण्डै-झण्डै यस्तै छ।

अब त्यहाँ अंग्रेजहरूको अधिकार भइसकेर यो भाषा केही अपभ्रंश भइसकेपछिको गुमानीको एउटा कवितालाई लिऊँ—

"आटाका अनुचालिया खसखसा रोटा बाक्ला,
फानो भट, गुरुँस औ गहतको डबका विना लूणका

काल्लो साग जिनी विना भुटणको पिनालुका नौलको
ज्यौं त्यौं पेट भरी अकाल काटने गंगावली गौणियाँ"

अर्थात्– नचालेको पीठोको खसखस लाग्ने बाक्ला रोटा भटमास गुरुँसको फक्लेटा र विनानूनको गहतको डबका, पिंडालुका नल (करकलो) को विनानूनको कालो साग आदिले ज्यूँ-त्यूँ पेट भरेर अकाल काटने गंगावलीमा रहनेहरू हुन् ।

गुमानीको यस कवितामा राजस्थानीको प्रभाव छ । मुसलमानी कालमा भारतको मैदानबाट ठूलै संख्यामा राजपूत र गुजरहरू आई खस-प्रदेशमा वसे । नेपालले आफ्नो स्वतन्त्रता कायम राख्न सकेको हुँदा यहाँको खस भाषामा तिनका त्यति प्रभाव परेन । तर उता कुमाउँतर्फ भने 'उदयपुर', 'अजमेर की पट्टियाँ' जस्ता राजस्थानी वस्तीहरू पनि वसे । यसले पनि गर्दा कुमाउँको खस भाषामा राजस्थानीको निकै प्रभाव पऱ्यो ।

यसरी कालान्तरमा आएर नेपालको खस भाषा 'नेपाली' भयो र कुमाउँको खस भाषा 'कुमाउनी' भयो । भाषा अलग मानिएवाट जाति पनि अलग मानिए । उही जाति नेपालका 'पूर्विया' र कुमाउँका 'पश्चिमा' भए । परस्पर विहा-वारी र भात-भान्छा समेत चलन छाड्यो । बोहरा, कार्की, पन्त, तिवारी, रेग्मी आदि पूर्विया र पश्चिमा दुवैमा हुन्छन् । यसरी अंग्रेजहरूको कूटनीति खस भाषाभाषीहरूलाई विभाजित तुल्याउन अन्ततः सफल भयो ।

कुमाउँमा एउटा ठाउँ दानपुर उपत्यका छ । यहाँका वासिन्दाहरू 'दानव' कहलिन्छन् । यी 'दानव' हरू वास्तवमा हाम्रा जुम्ली हुन् । जुम्लामा बोलिने नेपाली भाषामा 'स' को उच्चारण 'ह' हुन्छ । यसै गरी त्यहाँ बोलिने 'दानव' भाषामा पनि 'स' को उच्चारण 'ह' हुन्छ । 'दानव' हरूको एउटा लोकगीतलाई लिऊँ:

"हडक बनिजाली ह्वै आला ठूला ठूला,
गटानी मननो ह्वै आला ह्वै जाइहका ।"

अब 'ह' को ठाउँमा 'स' राखेमा यो निम्न प्रकार हुन्छः

सडक बनिजाली सवै आला ठूला ठूला,
गटानी माननी सवै आला सवै जाइसका

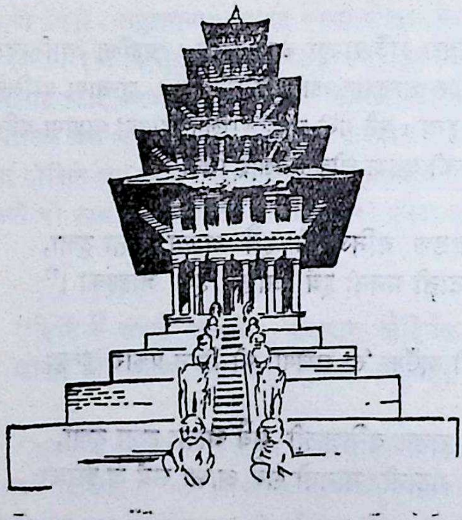
अर्थात्– सडक बन्ला सवै ठूला ठूला आउलान्, पीर नमान्नू सवै आउलान् सवै जान सक्लान् ।

जुम्ला राज्यको उत्कर्षका दिनमा यी 'दानव' र जुम्ली शायदै एउटै थिए र पछि कारणवश अलगिए ।

नेपालमा जस्तै कुमाउँमा पनि अन्य भाषाहरू संकुचित रुपमा नभएका हैनन् तर, व्यापकता भने सम्पूर्ण सपादलक्षभर खस भाषाकै थियो । (अझ केही इतिहासकारहरूको

भनाइ त कश्मीर पनि 'खस मिर' (खसको ताल) को अपभ्रंश हो भन्ने छ। ती अन्य भाषाभाषीहरूको एक अर्कासँगको आदानप्रदान खस भाषामै हुन्थ्यो। ती अन्य भाषाभाषी राजा-रजौटाहरूको शिला-पत्र, तामा-पत्र आदि खस भाषामै भेटिएका छन्।

यसबाट स्पष्ट हुन्छ कि यो 'खस भाषा' अथवा भनौं वर्तमान नेपाली भाषा ईशाभन्दा पनि धेरै अगाडिदेखिको एउटा अति प्राचीन भाषा हो। राजनीतिक कारणबाट यो संकुचित हुन गयो र लामो समयसम्म फस्टाउन सकेन यो भिन्नै कुरो हो। तर अब यसको भविष्य उज्ज्वल छ- यसमा कुनै शंका छैन। यसको समृद्धि र अभिवृद्धिका लागि स्वयं राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज महेन्द्र प्रयत्नशील होइबक्सिन्छ। यसका अतिरिक्त मित्रराष्ट्र भारतमा समेत 'नेपाली' भाषालाई संवैधानिक मान्यता प्राप्त हुन लागिरहेछ।



वादै-वादको विवादमा अद्वैतवाद

–ऋषभदेव शर्मा

नेपाल अध्यात्मविद्याको उद्‌भवस्थल हो भनेमा अत्युक्ति हुनेछैन । नेपाल अधिराज्यभित्र रहेको उहिलेको मिथिलाको राजधानी जनकपुरमा अगि बराबर ब्रह्म-सभाको आयोजना भएको कुरा बृहदारण्यक उपनिषद्‌मा पाइन्छ । "जनको ह वैदेहो बहुदक्षिणेन यज्ञेनेजे, तत्र ह कुरुपञ्चालानां ब्राह्मणा अभिसमेता बभूवुस्तस्य जनकस्य वैदेहस्य जिज्ञासा बभूव कश्चिदेषां ब्राह्मणानामनूचानतम इति" ब्रह्मसभाका छलफलमा जम्मा भएका वादीहरूले विभिन्नवादको आश्रय लिएर तर्क प्रस्तुत गरेका छन् । यसबाट त्यस वेला पनि विभिन्नवादलाई मान्ने दार्शनिकहरू थिए भन्ने स्पष्ट बुझिन्छ । फेरि बौद्ध धर्म र दर्शनका आदि प्रवर्तक गौतम बुद्ध नेपाल अधिराज्यकै लुम्बिनीमा जन्मेका थिए । यसबाट नेपाल अध्यात्मविद्याको उद्‌भवस्थल सिद्ध हुन्छ ।

दर्शनशास्त्रका प्रत्येक दार्शनिक आफ्नो साम्प्रदायिक शास्त्रमा श्रद्धावान् भएर तिनलाई नै तत्त्व-निर्णयमा प्रमाण मान्दछन् र अरू संप्रदायका शास्त्रहरूको खण्डन गर्दछन् । परस्परमा वादविवाद गर्ने दार्शनिकहरूमा वेद प्रमाण मान्ने र वेद प्रमाण नमान्ने यी दुई थरी छन् । वेदलाई प्रमाण मान्ने वैदिक संप्रदायका दार्शनिकहरू वेदलाई सर्वज्ञ ईश्वररचित मान्दछन् । वेदविरोधी संप्रदायका मध्ये केही दार्शनिकहरू आफ्नो शास्त्रको प्रामाणिकताका निमित्त त्यसलाई सर्वज्ञ जीवरचित मान्दछन् । एउटा सुप्रसिद्ध प्राचीन संप्रदाय यस्तो पनि छ जो वेदको प्रामाणिकताका निमित्त ईश्वरको सर्वज्ञताको निषेध गरेर वेदलाई नित्य र अपौरुषेय मान्दछ । आधुनिक वेदश्रद्धालु कतिपय विद्वान् वेदलाई तत्त्वदर्शी ऋषिहरूद्वारा रचित मात्र थालेका छन् । यस प्रकार शास्त्रप्रमाणका विषयमा विभिन्न साम्प्रदायिक दार्शनिकमा परस्परविरुद्ध विचार देखिन्छ । वेदवादीहरूमै पनि वेदका विषयमा तत्त्ववेत्ता-रचित, सर्वज्ञ ईश्वररचित, सर्वज्ञ जीवरचित, सर्वज्ञ ईश्वरप्रेरित अथवा शिक्षित एवं जीव वा ईश्वर कसैबाट पनि अरचित अपौरुषेय आदि नाना मतको विकल्प रहेको छ ।

ईश्वरको विषयमा पनि ती संप्रदायहरूमा परस्परविरुद्ध अनेक मत छन् । केही मानिस (चार्वाक)हरू ईश्वर छँदैछैन भन्दछन् भने अरू केही मानिस (नैयायिक) ईश्वर छ भनेर मान्दछन् । ईश्वर छ भनेर मान्नेहरूका मतमा पनि ईश्वरको स्वरूपका विषयमा परस्परविरुद्ध मत पाइन्छ । एउटा संप्रदायले ईश्वर तटस्थ अथवा निर्लिप्त पुरुषविशेष हो र त्यो जगत्‌को

कारण हुन सक्तैन भनेर मान्दछ भने अर्को संप्रदायवादी त्यसलाई जगत्को कारण मान्दछ । ईश्वरलाई जगत्को कारणस्वरूप मान्नेहरूमा पनि परस्परविरुद्ध मत छ । तिनमा केही वादीहरू ईश्वरलाई निमित्त कारण मात्र मान्दछन् र उपादन कारण मान्दैनन् ।

केही वादीहरू ईश्वर जगत्को उपादान कारणदेखि सर्वथा भिन्न छ भन्ने कुरा होइन किन्तु ईश्वर नै (ब्रह्म) जगत् रूपले अभिव्यक्त हुन्छ भनेर मान्दछन् । ईश्वर यस जगत्को अभिन्न निमित्तोपादान कारण छ भनेर मान्नेहरूमा पनि कोही त्यसलाई परिणामी मान्दछन् भने कोही परिणामरहित मान्दछन् ।

जगत्को उपादान कारणका विषयमा दार्शनिकहरूको संक्षेपतः तीनओटा प्रस्थान-भेद प्रसिद्ध छन् । आरंभवाद, परिणामवाद र विवर्तवाद । पृथ्वी जल, तेज र वायुका परमाणुहरू नै द्वयणुकादिक्रमले जगत्को रचना आरम्भ गर्दछन् तथा असत् कार्य नै कारण-व्यापारको प्रयोगवाट उत्पन्न हुन्छ भन्ने यो न्याय, वैशेषिक तथा मीमांसकहरूको मत छ ।

सत्त्व रज तम यी तीन गुण भएकी प्रकृति महत्तत्व, अहंकारादिक्रमले जगत्को रूपमा परिणत हुन्छे । जगत् रूप कार्य आफ्नो उत्पत्तिभन्दा पहिले सत् रूपले आफ्नो कारणमा रहेको थियो र सत् कार्य नै कारणको व्यापारद्वारा उत्पन्न भएको हो । असत्को उत्पत्ति र सत्को विनाश संभव छैन । उत्पत्ति र विनाश शब्दको तात्पर्य केवल आविर्भाव र तिरोभाव मात्र हो भन्ने यो परिणामवाद नामको द्वितीय प्रस्थानभेदलाई प्रकृतिवादी सांख्य र पातञ्जलहरू भन्दछन् ।

स्वप्रकाशन अद्वितीय ब्रह्म आफ्नो मायाले मिथ्या जगत्को आकारले कल्पित हुन्छ । परिणामशील अज्ञानको आश्रय रहेर कार्यसँग तादात्म्य रूपले रहनु विवर्त हो । यो तेस्रो विवर्तवाद नामको प्रस्थान शङ्कर मतानुयायी अद्वैतवादीहरूको मान्य छ ।

यी परस्परविरोधी मतहरूको समन्वय गर्ने कुनै उपाय छैन । यी विभिन्न वादहरूको कार्यकारणका विषयमा विभिन्नता हुनाले तन्मूलकतत्त्वविषयक सिद्धान्तमा पनि भेद हुनु स्वाभाविक छ । यो सांप्रदायिक मतभेद हटोस् र वास्तविक तत्त्वको निर्णय होस् भनेर कतिपय दार्शनिक आचार्यहरूले "तर्काः प्रतिष्ठानात्" तर्कको अन्त छैन भनेर श्रुति (वेद) को भर गरे । तर्क भन्ने कुरो कसैको पेवा होइन । एउटा तार्किकले आफ्नो तर्कद्वारा जुन कुराको निर्णय गर्दछ त्यसलाई बुद्धिमान् अर्को तार्किकले खण्डन गरेर आफ्नो अर्को मतको स्थापना गर्दछ । त्यसलाई पनि फेरि अर्को तार्किकले आफ्नो प्रवल तर्कशक्तिद्वारा खण्डन गरेर अर्को मतको समर्थन गरेको देखिन्छ ।

यसरी तर्कको कहीं पनि समाप्ति हुँदैन । एकै समयमा तथा एकै ठाउँमा भूत भविष्यत् एवं वर्तमान समयका समस्त तार्किकहरूलाई जम्मा गरेर तर्कद्वारा सवैको एक मतले कुनै तत्त्व निर्णय गर्ने कुरा पनि असंभव छ। तसर्थ अलौकिक अचिन्त्य तत्त्वको निर्णय गर्नु छ भने यस अवस्थामा एकमात्र श्रुति (वेद) को नै आश्रय लिनुपर्ने देखिन्छ । परन्तु वैदिक संप्रदायहरूको पनि एउटै सिद्धान्त देखिदैन । जुन कारणले गर्दा तर्कलाई मान्यता दिइएन त्यही कारण यहाँ पनि देखिन्छ । श्रुतिद्वारा तथ्यको निर्णयका निम्ति पनि श्रुति वाक्यहरूको अर्थको निश्चय गर्नु आवश्यक छ । ती श्रुतिवाक्यहरूको अर्थ भिन्न भिन्न व्याख्याकर्ता-हरुले वुद्धिभेदले गर्दा भिन्नाभिन्नै गरेका छन् । यदि केवल शास्त्रको पाठमात्रले नै

त्यसको अर्थको निर्णय संभव हुँदो हो ता सवैले एउटै अर्थ गर्ने थिए। विचारको आवश्यकता नै पर्ने थिएन । विचारविना वेदार्थको निर्णय हुन सक्तैन । तर्कविना पनि वेदार्थ-विचार हुन सक्तैन । श्रुतिको तात्पर्य बुझनका निम्ति षड्लिङ्ग उपक्रम, उपसंहार, अभ्यास, अपूर्वता, फल, अर्थवाद, उपपत्तिहरूद्वारा नै निर्णय गर्नुपर्छ । तिनमा उपपत्ति पनि त एउटा लिङ्ग हो । त्यो उपपत्ति व्यक्तिको बुद्धिको अधीन भएकाले निर्णयमा पनि भिन्नता हुनु अवश्यंभावी छ । वेदार्थमा विवाद भएमा तर्कविशेषद्वारा नै प्रकृतार्थको निर्धारण गर्नुपर्‍यो । जब विभिन्न तात्पर्य प्रसिद्ध छ, तब यही नै श्रुतिको तात्पर्य हो भनेर केवल शब्द-द्वारा जान्न सकिँदैन । वेदार्थ निर्णयमा तर्क जब सर्वथा नै अपरिहार्य छ, तब तर्कको भेदले वेदार्थमा पनि मतभेद अवश्य हुन्छ । फलतः श्रुतिद्वारा पनि सर्वसम्मत एक तत्त्वको निर्णय हुनु कठिन छ भन्ने पनि कसै-कसैको विचार छ ।

तर्कद्वारा सिद्धान्त निर्णय गर्न प्रवृत्त हुँदा तार्किकहरूको बुद्धिभेदमूलक तर्कको विभिन्नताले जसरी सिद्धान्तमा पनि नाना मतभेद हुन आउँछ तापनि वेद अविरोधी तर्कलाई सवैले स्थान दिएका छन् । "यस्तर्केणानुसंधत्ते स धर्मं वेद नेतरः" भनेर स्मृतिकारहरूले पनि वेदानुकूल तर्कलाई स्थान दिएका छन्। विचार-विमर्शद्वारा वेदार्थको निर्णयमा सघाउ पुर्‍याउनका साथै सवैको मतको एउटा समन्वयको वाटो समात्न समर्थ वनाएको छ । केही दार्शनिक र धर्माचार्यहरूले समन्वय प्रदर्शन गर्ने प्रयत्न पनि गरेका छन् ।

दार्शनिकहरूमा प्राचीन नैयायिक उदयन, नव्य सांख्य विज्ञान भिक्षु नवीन वेदान्ती मधुसूदन, सरस्वती, तथा काश्मीरी सदानन्द यतिको नाम उल्लेखनीय छ । अद्वैत सिद्धान्तमै सवै शास्त्रहरूको तात्पर्य छ भन्ने मधुसूदन तथा सदानन्द यतिको मत छ । परन्तु पहिले नै अद्वैत मार्गमा सवैको प्रवेश हुनु असभव छ अतः अधिकारीविशेषको निमित्त विभिन्नशास्त्रमा नाना मतको उपदेश गरिएको हो भन्ने यी दुवैको विचार छ। श्री शंकराचार्यले वेदान्त दर्शनको प्रथम सूत्रको भाष्यमा आत्माको स्वरूपका विषयमा कपिल, कणाद, प्रभृति आचार्यहरूको नाना मतभेदको प्रकाशन गरेर "तत्तु समन्वयात्" यस सूत्रको भाष्यमा अद्वैतमै सवैको तात्पर्य छ भनेर निर्णय गर्नुभएको छ ।

शाङ्कर वेदान्तअनुसार "ब्रह्म सत्यं जगन्मिथ्या जीवो ब्रह्मैव नापरः" अर्थात् परमात्मतत्त्व नै जीवको वास्तविक स्वरूप हो । अज्ञानले गर्दा जीवले आफ्नो स्वरूपलाई बिर्सेर भुलेर वासनाको अधीन भई जाग्रत् र स्वप्नमा सुख र दुःख मिश्रित विक्षिप्त अवस्थाको र सुषुप्तिकालमा आवृत सुखस्वरूपको अस्पष्ट अनुभव गर्दछ । अयथार्थ ग्रहण र दृश्यको तात्कालिक अग्रहण यी दुवै अवस्थामा बाह्य क्रिया र त्यसद्वारा भएको आन्तरिक चिन्ताद्वारा जीव अनादिकालदेखि बानी वसेको सांसारिक वासनाको पुष्टि गरिरहन्छ । विवेकयुक्त मनुष्य शरीर पाएर पनि मायाको वशमा परेर स्वप्नतुल्य दृश्य प्रपञ्चबाट आत्यन्तिक निवृत्ति हुने प्रयत्न गर्न सक्तैन। आफ्नो वास्तविक स्वरूप नजान्नाले र त्यस रूपमा स्थित हुन नसकेकाले स्थूल र सूक्ष्म शरीरमा अभिमान गरेर संसारी जीव घुमिरहन्छ, यही नै दुःखदायी बन्धन हो। यसै कारणले साधारण जीवले थेरथोर दैवी संस्कारलाई लिएर प्रयत्न गरिरहे तापनि सात्त्विक श्रद्धावृद्धिको निमित्त सत्कार्य र सत्सङ्ग नगरेको हुनाले विस्तारै आसुरी संस्कारतिर ढल्केर राजसिक र तामसिक स्वभावको आलम्बन गर्न थाल्दछ । परिणाममा त्यसको आस्तिक्य-

बुद्धि र पुरुषप्रयत्न शिथिल हुन्छ, अनि त्यो नास्तिक र उच्छृंखल हुन्छ । कर्तृत्वको अभिमान र तुच्छ सांसारिक फलको इच्छा त्याग गरेर ईश्वरार्पण बुद्धिले गरेको शुभ कर्मको फलस्वरूप चित्त निर्मल भएमा मात्र अविद्याको आवरणको नाश हुन्छ । अविद्याको आवरण हटेपछि जीव आफ्नो वास्तविक स्वरूपलाई अनुभव गर्न समर्थ हुन्छ । अतः स्वधर्मपालनरूप तपस्याद्वारा ईश्वरलाई सन्तुष्ट गर्नु नै जीवको प्रथम र प्रधान कर्तव्य हो । ब्रह्मलोकको ऐश्वर्य-पर्यन्त सबै मायाकल्पित प्रपञ्चको त्याग, चित्तको अत्यन्त निर्मलता, गूढ विषयहरूको यथार्थ बोध, तत्त्वज्ञानी पुरुषको संग र सेवा ज्ञानमार्गका सोपान हुन् । शौच, सन्तोष, इन्द्रियसंयम, मनोनिग्रह, स्वाध्याय, तीर्थभ्रमण, स्नान, जप तप, आदि भित्री र बाहिरी शुद्धिका कारण हुन् । चित्तको शुद्धि नभैकन विवेकविचार उत्पन्न हुँदैन । सम, दम, उपरति, तितिक्षा, शान्ति, श्रद्धा आदि साधन संपत्ति छैन भने विचार तथा नित्यानित्य वस्तुको विवेक पनि हुन सक्तैन, समाधिको अभ्यास तथा निदिध्यासन ता धेरै टाढाको कुरा हुन जान्छ । अन्त्यमा साधक असंयम र असन्तोषको कमारो हुन्छ । त्यसका निम्ति शान्ति र सुख हराउँछ । मनमा अनेक विकल्प र विक्षेप बढ्दछ । सत्क्रिया र निरन्तरको चिन्तनद्वारा चित्त अन्तर्मुख र अचल भएपछि मात्र एकाग्रताको उपलब्धि हुन्छ । एकाग्रताको भूमिकामा विवेकप्राप्ति संभव छ । विवेक प्राप्ति भएपछि मात्र सत्य आत्मवस्तुको ग्रहण र असत्य अनात्म प्रपञ्चको त्यागभावना उत्पन्न हुन्छ । त्यागभावनाको दृढता भै मुमुक्षाको उदय हुन्छ । भित्री साधनसम्पत्तिको परिपालनले समाधिको अनुष्ठानमा ठूलो सहायता मिल्दछ । संयमको परिपक्वतामा पुगेपछि मात्र समाधिसिद्धि संभव छ । अन्यथा सबै परिश्रम जलताडनवत् निष्फल हुन्छ । विवेक-विना विचार हुँदैन, विचारविना वैराग्यको दृढता हुँदैन, दृढ वैराग्यविना ब्रह्माभ्यास अथवा समाधि कदापि संभव छैन । समाधिको सिद्धिविना साक्षात्कार असंभव छ । ब्रह्मभावनाको परिपक्व अवस्थामा मात्र साक्षात्कार हुन्छ । परमात्म वासनाको अत्यन्त पुष्टि नभईकन चित्तबाट अनादिकालदेखि रहेको जगत् वासनाको विलय हुँदैन । अन्तःकरणमा अलिकति पनि अनात्म वासना रहेसम्म परमात्म तत्त्वको सुस्पष्ट प्राप्ति हुन सक्तैन । अनात्म वासनाको निरसनका लागि आत्मवासनाको अभिवृद्धि हुनु आवश्यक छ । उपादेय सात्त्विक गुणगणको अभ्यासले रज तमको अभिभवपूर्वक सत्त्वभावको उदय भएपछि मात्र चित्तमा प्रसन्नताको अनुभव हुन्छ । अनि मुमुक्षु विषयव्यापारलाई छाडेर वैराग्यपूर्वक निर्मल अन्तःकरण सहायताले परमात्म-तत्त्वको चिन्तन गर्नमा समर्थ हुन्छ । वासनाको राम्ररी क्षय भएपछि जीवन्मुक्त अवस्था उत्तमा शान्ति उपलब्ध गर्दछ । यस अवस्थामा चित्त परमार्थ आत्म वस्तुको आकारमा आधारित हुन्छ । यसलाई ज्ञानी भनिन्छ । यसका दृष्टिमा सम्पूर्ण प्रपञ्च ब्रह्मरूपले नै प्रतिभात हुन्छ । अनि ब्रह्म सत्य हो, जगत् मिथ्या हो र जीव ब्रह्म नै हो भन्ने पूर्ण अनुभव हुन्छ ।

दृश्यमान सांसारिक समस्त वस्तु परमार्थ सद्रूप व्यापक ज्ञानात्मक एक अद्वितीय ब्रह्म अधिष्ठानमा अज्ञानद्वारा अध्यासित भएका हुन् अर्थात् नित्य ज्ञानस्वरूप ब्रह्म नै एक मात्र वास्तव पदार्थ छ । त्यसभन्दा भिन्न वास्तव द्वितीय कुनै पदार्थ छैन । यो दृश्यमान सांसारिक प्रपञ्च त्यसै एक मात्र सत् ब्रह्मको विवर्त हो अर्थात् अविद्याले गर्दा डोरीमा सर्प देखिएझैं ब्रह्ममा आरोपित छ । आकाशको फूल झैं त्यो बिलकुल असत् नभए पनि सत् र असत् केही भन्न नसकिने अनिर्वचनीय छ भन्ने अद्वैत वेदान्तीहरूको सिद्धान्त छ ।

उपनिषद्

बदरीनाथ भट्टराई

उपनिषद शब्द धेरैले सुन्नुभएको होला। दुःखलाई नाश गरेर परमात्माको नजीकै पुर्‍याइदिनु यसको लक्ष्य हो । तर जसरी भए पनि नामी सबै उपनिषद्हरू सरसरती एक दुई आवृत्ति पाठ गर्दैमा उपनिषद् पढिएको ठहरिंदैन । उपनिषद्लाई उपनिषद्कै जिज्ञासु बनेर पढ्नुपर्दछ । यस्तै केही कमीको कारणले होला एक जना साथीले मलाई भन्नुभयो, यो वैज्ञानिक युगमा उपनिषद्को के आवश्यकता ?

अर्का साथीले उनलाई जवाफ दिनुभयो, यो युगमा तपाईंलाई दुःखले सताएको छ कि छैन ? यदि छ भने सधैंको लागि त्यो दुःख हटाउने इच्छा तपाईंको मनमा उठ्छ कि उठ्दैन ? फेरि बिलकुल दुःख हट्ने कुनै अर्को उपाय थाहा पाउनुभएको छ कि छैन ? यदि थाहा छ भने अथवा दुःख हटाउने इच्छा छैन भने उपनिषद्को आवश्यकता छैन ।

यही युगमा पनि कति पाश्चात्यहरू दर्शनतिर लागेका देखिन्छन्। भारतीय पुरानो युग अथवा धर्म भनेर लेखिएका किताबहरू हेर्नोस् त । म्याग्डोनल, म्याक्समूलरहरूले कति वेदको अनुसन्धान गरेका छन् । गुण सबैको ग्रहणीय हुन्छ । दोष सबैको त्याज्य हुन्छ । कान्ट हेगल आदिका पाश्चात्य दर्शनहरू पनि हेर्नुहोस् । यता उपनिषद् पनि पढ्नुहोस्। आफैं तुलना गर्न सक्नुहुन्छ । म तपाईंलाई जबर्जस्ती गर्न चाहन्नँ। जताबाट तपाईंलाई सुख हुन्छ उतैतिर लाग्नुहोस् । राजनीतितिर लागेको मान्छेलाई दर्शन किन चाहियो भनी नभन्नुहोस्। यो वेदान्त त मनुष्य मात्रका लागि उपयोगी छ । सुख, दुःख, राग, द्वेष, आधि, व्याधि जीवनमा सबैलाई परिआउने कुरा हुन्। हाल आत्महत्या यसरी किन बढिरहेछ ? सोच्नुहोस् त। त्यसको मुख्य कारण हो दार्शनिक ज्ञान नहुनु । यसैले उपनिषद् पढ्नुहोस्। हुनत उपनिषद्को दुई सय जति संख्या सुनिन्छ, तर तिनीहरूमा दश मुख्य छन् । तिनमा पनि बृहदारण्यकको अध्ययन गर्नुहोस् । आकारले र गुणले पनि ठूलो हुनाले बृहत् भनिएको हो । पहिले अरण्य अर्थात् जंगलमा अध्ययन गरिएको हुनाले आरण्यक विशेषण लागेको हो । यसै हुँदा पूज्यपाद भगवान् श्री शंकराचार्यले पनि यसको भाष्य दिल खोलेर गर्नुभएको छ । यदि यसको अध्ययन राम्ररी गर्नुभयो भने तपाईं अर्कै मान्छे बन्नुहुन्छ ।

पहिला साथीले भन्नुभयो, यसमा के के कुरा लेखिएका छन् । पहिले त्यो त बताउनोस् ।

दोस्राले भन्नुभयो, यहाँ के छैन ? यो अमृतको खानी हो, सुखको समुद्र हो, ज्ञानको भण्डार हो, यही वैकुण्ठ हो, किनभने यहाँ कुण्ठित बुद्धिले स्थान पाउँदैन । यही शिवलोक हो, शरीर आदिमा म अथवा मेरो भन्ने भाव हो कुण्ठित बुद्धि, किनभने यहाँ जीवभाव रहन पाउँदैन । यही ब्रह्मलोक हो, किनभने यहाँ ब्रह्मको चर्चा प्रशस्त मात्रामा हुन्छ । ऋषिहरूको तपस्या फलेको यहीं देखन पाइन्छ, अहंकारको जरो यहीं उखेलिन्छ । 'सृष्टि कसरी भयो ?' भन्ने प्रश्नको जवाफ यहाँ पाइन्छ । अब नयाँ तरीकाबाट संक्षेपमा भन्छु त्यो पनि ज्यादै मुख्य मुख्य कुरा मात्र। पहिलो हो अश्वमेध ब्राह्मण। जसलाई अश्वमेधमा अधिकार छैन उसलाई यही विज्ञानबाट फलप्राप्ति हुन्छ । परम कर्म हो अश्वमेध। ब्रह्मविद्याको शुरूमा यसको उल्लेख हो सारा कर्म संसारविषयक हुन् भन्ने देखाउनाको लागि । 'उषा अर्थात् ब्रह्ममुहूर्त हो अश्वको शिर' इत्यादि वाक्यबाट यसको उठान हुन्छ ।

अब हामी प्रजापतिका सन्तान देवताको र असुरहरूको लडाइँतिर जाऔं । कर्म र ज्ञानद्वारा दीप्यमान हुनाले देवता कहलाएका हुन् । असु अर्थात् प्राणमा रमाउने हुनाले शरीरदृष्टि भएका यिनीहरू असुर भनिएका हुन् । तर देवता थोरै थिए असुर चाहिं धेरै । यहाँ दैवी संपत्तिका प्रतीक देवता हुन् र आसुरी संपत्तिका प्रतीक असुर हुन् भन्ने पनि कसैको भनाइ छ । इन्द्रिय वहिर्मुख भइरहेको हामीले नै अनुभव गरिराखेका छौं । कहिले हाम्रो मनमा खराब वृत्ति आउँछ कहिले असल । पुण्य बढी भयो भने दैवी संपत्तिको धारा बहन्छ, अनि पाप बढी भयो भने आसुरी संपत्तिको धमिलो बाढी आउँछ । एक पटक उद्‌गीथद्वारा अर्थात् यज्ञकर्मको एक अंगद्वारा देवताले असुरलाई दबाउने विचार गरे, अनि वाक्, प्राण, चक्षु, श्रोत्र र त्वक्‌का अधिष्ठाता देवताहरूलाई उद्‌गान गर भने, तर ती अधिष्ठाता देवताहरूले स्वार्थलाई भित्र मनमा राखेर उद्‌गान गरे । यसैले उनीहरू सफल भएनन् । अन्त्यमा स्वार्थरहित प्राणको उद्‌गानबाट देवताको जय भयो । हृदयमा अलिकति स्वार्थ उदायो भने दैवी संपत्ति बेपत्ता हुन्छ। हेर्नुहोस्, प्रतीकवाद यसरी वैदिक युगमा पनि प्रशस्त मात्रामा देखिन्छ ।

घमण्डी बालाकिको र काशिराज अजातशत्रुको संवाद यहाँ आउँछ । परिच्छिन्न वस्तु आत्मा हुन सक्दैन ? केवल तर्कद्वारा आत्मा पाइँदैन, ज्ञानका लागि श्रद्धा नै परम साधन हो । शुद्धचित्त शिष्य र ज्ञानी गुरुको संयोग नभई ज्ञान हुँदैन भन्ने इत्यादि कुरा यहाँ देखाइएको छ । अजातशत्रु ब्रह्मज्ञानी थिए, तर उनको सामुन्ने आएर अज्ञानी बालाकिले 'ल तिमीलाई ब्रह्मको उपदेश दिन्छु' भने । त्यतिकैमा ब्रह्मविद्याको महत्त्व बुझेका राजाले हजार अशरफी बालाकिलाई दिए, तर उनले आदित्यपुरुषदेखि लिएर आत्मपुरुषसम्मको उपासना पो बताए । तर ज्ञानी राजाले ती आदित्यपुरुषहरूलाई परिच्छिन्न देवता मात्र हुन् भन्ने बताएर ती उपासनाको परिच्छिन्न फल पनि भनिदिए। अन्त्यमा बालाकिको अभिमान खत्तम भयो र अजातशत्रुको शरण परे । त्यसपछि तिनले कस्तो उपदेश दिए, अनि कसरी दिए भन्ने कुरा मनन गर्न लायक छ । सुतिरहेको मान्छेलाई राजाले बोलाए, तर ऊ उठेन, अनि उसलाई घचघच्याए, त्यसपछि ऊ उठ्यो । यस्तै किसिमबाट राजाले उपदेश दिए ।

अर्थात् सुतेको पुरुषकहाँ जानु र बोलाउँदा पनि ऊ नउठ्नु इत्यादिबाट बालाकिले मानेको दृश्य ब्रह्म होइन, किन्तु उनको पनि प्रकाशक द्रष्टा ब्रह्म हो इत्यादिबाट ब्रह्मलाई औंल्याइदिए। बालाकिले प्राणको प्राण अर्थात् ब्रह्मका उपदेश बुझाउ्जे। किनभने या संकेतका विद्या हो। चित्त शुद्ध भएका शिष्यलाई ज्ञानी गुरुको इशारा काफी छ। भनेको पनि छ, 'गुरोस्तु मौनं व्याख्यानं शिष्यास्तु छिन्नसंशयाः' अर्थात् गुरुको मौनबाट नै शिष्यको शंका खत्तम भयो।

प्रायः उपनिषद्मा विभिन्न प्रणालीबाट उपासना बताइन्छ, अनि मात्र ज्ञानको उपदेश दिइन्छ। हुन पनि तलतो भऱ्याङ नचढी माथिल्लामा कसरी पुग्नु? यसै हुँदा पहिले उपासना गरिसकेकालाई मात्र ज्ञान दिनु सार्थक हुन्छ। अनधिकारीलाई मेरो स्वरूप नबताइदिनू भनी ब्रह्मविद्याले पनि भनेकी छन्। हुन पनि जसको चित्त एकाग्र भएको छैन त्यस्तालाई ब्रह्मविद्याको उपदेश कसरी दिनु? यसै हुँदा श्रद्धा नभएको व्यक्तिले उपनिषद् सुने पनि पढे पनि केही काम लाग्दैन। डोकोमा दूध दुहेर के अडिएला र? माछा, मासु, मदिरा आदिको सेवन गर्ने मानिसको मोटा बुद्धिमा सूक्ष्मातिसूक्ष्म ब्रह्मतत्त्व कसरी चढ्नु? खाएका वस्तुको सार अंशबाट बुद्धि बन्छ भन्ने तथ्य कुरा तपाईंले बुझ्नु भएकै होला। नत्र कन्दमूल (गाईको दूधको आहार किन ऋषिहरू गरिरहन्थे? के खालि पदको अर्थ लगाएर उपनिषद्को रहस्य बुझिन्छ र? झूटो बोल्ने व्यक्तिले सूक्ष्म कुरा कसरी बुझ्नु? नत्र साँचो बोल इत्यादि उपदेश किन दिइन्थ्यो। आमाले हेला गरेको हुनाले एक जना ठूला विद्वान्लाई पनि ज्ञान हुन मुश्किल पऱ्यो भन्ने कथा सुनिन्छ। बिहान उठेदेखि बेलुका सुतुन्जेल चित्त चलाएर राग र द्वेषमा मुछिएकाको बुद्धि ज्यादै माटो हुन्छ। माटामा सूर्यको किरण जस्तै त्यस्ता व्यक्तिको हृदयमा आत्मरूप शुद्ध चैतन्य वस्तु प्रतिफलित हुनै सक्दैन मूढे बलले ज्ञान हुने होइन। ज्ञानका लागि त आत्मबल चाहिन्छ, विवेक र विचारको ज्यादै आवश्यकता पर्छ।

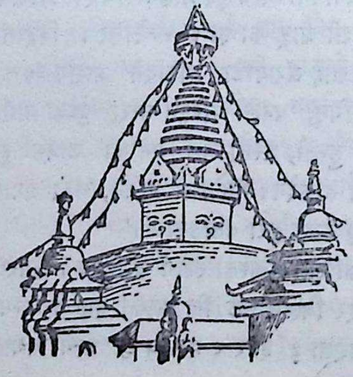
अर्को मुख्य भाग हो याज्ञवल्क्य र मैत्रेयीको संवाद। यहाँ सबभन्दा प्यारो वस्तु आत्मा नै भएकोले त्यसैको श्रवण, मनन, निदिध्यासन गर्नुपर्छ भन्ने छर्लङ्ग देखाइएको छ। त्यो आत्मवस्तु क्रिया, कारक, फल, स्वभाव इत्यादिले रहित भएका हुँदा विनात्यागले पाउन सकिन्न भन्ने झल्काइएको छ। जस्ता हिंडेर, गरेर भोक र प्यासको शान्ति हुँदैन त्यस्तै संग्रहतिर लागेर ज्ञान पाइँदैन, किन्तु ज्ञानका लागि सबत्याग नै साधन हो भन्ने स्पष्ट छ। याज्ञवल्क्यका मैत्रेयी र कात्यायनी भन्ने दुई ब्राह्मणी थिए। कात्यायनी गृहस्थधर्ममा लागेकी थिइन्, मैत्रेयी चाहिँ 'सकली आफू को हो?' भन्नेतिर। विद्वत्संन्यास लिने इच्छा भएको हुँदा याज्ञवल्क्यले दुई पत्नीलाई अंशबण्डा गरिदिने आशय व्यक्त गरे। कात्यायनीले केही बोलिनन्, तर मैत्रेयीले भनिन्, 'धनले परिपूर्ण सारा पृथ्वी पाएँ भने के म अमर हुन्छु?' याज्ञवल्क्यले जवाफ दिए, 'हुन्नौ, जस्तो अरू धनीका जीवन हुन्छ, त्यस्तै हुन्छ। धनले अमृतत्व अर्थात् मोक्ष पाउन सकिंदैन। मैत्रेयीले भनिन्, 'यदि अमर हुन्नँ भने त्यो धन लिएर के गर्ने? जेले अमर भइन्छ त्यही कुरा बताउनोस्।'

हेर्नुहोस्, ज्ञानका लागि कस्ता त्याग चाहिन्छ। सारालाई शोषण गरेर बैंकमा धन जम्मा गर्न आसक्त भएर बिहान उठेदेखि बेलुकी सुतुन्जेलसम्म धनका लागि मरिमेटेर उपनिषद्को रहस्य के बुझिएला? ईश्वर र प्रारब्ध छ भन्ने विश्वास नभएको अनि राग र

द्वेषरूपी कसिंगर भरिएको अन्तःकरणबाट आत्मदेवको दर्शन कसरी हुन्छ ? अनि मैत्रेयीको त्याग देखेर ज्यादै प्रसन्न भएका याज्ञवल्क्यले भने, 'पतिका लागि पति प्यारो हुँदैन, बरु आफ्नो लागि पति प्यारो हुन्छ । फेरि पत्नीको लागि पत्नी प्यारी हुन्न, किन्तु आफ्नो लागि पत्नी प्यारी हुन्छे । यसै गरी छोरा, धन, लोक देवता र भूतहरू पनि आफ्नै लागि प्यारा हुन्छन्, यसैले आत्माको दर्शन गर्नुपर्छ । त्यसका लागि शास्त्र र ज्ञानी गुरुबाट महावाक्यको श्रवण गर्नुपर्छ, अनि तर्कद्वारा त्यसको मनन गर्नुपर्छ, त्यसपछि निश्चय नै ध्यान गर्नुपर्छ ।' यसरी धेरै युक्ति र प्रमाणका साथ याज्ञवल्क्यले मैत्रेयीलाई आत्मतत्त्व बुझाइदिए । यो त सिंहावलोकन मात्र हो । सबै कुरा बुझ्ने इच्छा भए विस्तारका साथ भनुँला ।

अब मधु ब्राह्मणतिर लागौं । यसभन्दा अगि तीन हेतु दिइएका थिए । तीमध्ये सबैमा आत्मा समान रूपले रहन्छ भन्ने पहिलो हो । यही हो वैदिक साम्यवादको एक धारा आत्माबाट नै साराको उत्पत्ति हुन्छ भन्ने दोस्रो हो । उसैमा साराको लय हुन्छ भन्ने तेस्रो हो । तर ती तीन हेतु असिद्ध हुन् भन्ने शंका गरेर तिनको समाधानका लागि यो ब्राह्मणको आरम्भ हुन्छ । पृथिवी, जल, अग्नि, वायु, आकाश, सूर्य, चन्द्रमा, विद्युत् आदि सारा जगत्मा उपकार्य र उपकारक भाव सम्बन्ध छ । परस्परमा यदि उपकार्य र उपकारक भाव सम्बन्ध छ भने त्यसको कारण एउटै हुन्छ । त्यही कारणमा गएर सबै विलीन हुन्छन् । इत्यादि सिद्धान्त यहाँ दर्शाइएको छ । वास्तवमा यो पनि पारमार्थिक सत्ताको कुरा होइन बरु हो व्यावहारिक सत्ताको कुरा । पारमार्थिक सत्तामा त अमृतमय आत्मवस्तु सिवाय केही छैन । त्यही शुद्ध चैतन्य आत्मवस्तु नै ब्रह्मवस्तु हो । जस्तो रथको नाभिभागमा सारा अर अर्थात् काठका अङ्गहरू अडिएका हुन्छन् । त्यस्तै सारा जगत् आत्मामा नै रहेको छ । यहाँ ज्ञानी दध्यङ् आथर्वण ऋषि, इन्द्र र अश्विनीकुमारहरूको कथा आउँछ । जथाभावी जसलाई पायो उसलाई ब्रह्मविद्या दिनुहुँदैन भन्ने इन्द्रको आशय देखिन्छ । यो विद्या पाउनको लागि अश्विनीकुमारहरूले कत्रो प्रयत्न गर्नुपर्‍यो ! अर्थात् परम पुरुषार्थविना आत्मज्ञान हुन सक्दैन भन्ने यहाँ छर्लङ्ग देखाइएको छ । मानिसका लागि आत्मज्ञान जस्तो ठूलो पुरुषार्थ केही पनि होइन भन्ने पनि यहाँ दर्शाइएको छ

लौ, आज यत्तिकै भयो, यदि चाख लागेको भए अर्को दिन पाल्नुहोस् । अरू बाँकी भागको रहस्य पनि बताउनेछु ।



रूपमती-मा नैतिकता संरचना

—इन्द्रबहादुर राई

पृष्ठभूमि सातसालसम्म रहेको नेपाली समाज राखेर रूपमती (सं १९९१)-मा रुद्रराज पाण्डेयले यथार्थलाई अघि पार्नुभएको छ । यथार्थ यथार्थताकै निम्ति छैन, नैतिकताले आलोचित छ, र नैतिक आदर्श उपन्यासमा लक्ष्यात्मक आधारको रूपमा उभिएको छ । पारिवारिकतालाई सामाजिकत्वभित्र हेरिरहेको छ, सामाजिकत्व पारिवारिकतामा खोजिरहेको छ । मानिसलाई समाजमा, समाज परिवारमा, परिवार व्यक्तिरूमा हेरिएकोले परिवारका व्यक्तिहरूका सम्बन्ध व्यक्तिसम्मै मात्र सीमित छैनन्, उक्लेर सामाजिक नैतिकता, अझ आध्यात्मिकता,—सम्म पुग्छन् । सामाजिकता र कौटुम्बिकता प्रबल शक्ति बनेका छन् । सामाजिक र पारिवारिक बाहेक व्यक्तिगत जीवन पात्रहरूलाई प्रायः दिइएकै छैन, त्यही तिनीहरूको व्यक्तिगत जीवन छ । साइनो सम्बन्धीहरूका सामाजिक व्यवहार र नैतिक आचरणहरूमा उपन्यास हाँगिएको र झाँगिएको छ ।

'महाभारतको लडाइँ त १८ दिनमा सिद्धिएको थियो—पण्डित छविलालको घरमा जुन महाभारत चलेको थियो, त्यसको अन्त त कहिले होला र खोइ ? रोज-रोजै सासू बुहारीमा पर्दथ्यो । बुहारीको सहनशीलता देखेर सब छक्क पर्दथे ।'

सहनशीला रूपमतीमा बुहारी, पत्नी, भाउज्यूको संयुक्त आदर्शरूपमा पुग्ने शक्ति छ । उनको सहनशीलतामा माटोको जडता हैन, रूखको प्राणशील सहनशीलता छ ।

बहत्तर महीना पुग्नेबित्तिकै कन्यादान दिइएकी रूपमतीले सोह्र दिनको साइत सिद्धयाएर फर्की आमा (लुँइटेल्नी बज्यै) बाट माइतैमा तालिम पाएकी थिइन् । नैतिकता प्रशिक्षित आचरण पनि हो, तर बाहिरबाट लादिएको होइन, व्यक्तिलाई उसैका आन्तरिक सुवृत्तिहरूसँग परिचित गराइएको गुण, यही ज्ञान हो । भानुभक्तको रामायण रूपमती राम्ररी वाच्न सक्थिन्, घरका कामधन्दा पात गाँस्न, बत्ती कात्न, मीठो पकाउन सिकेकी थिइन्, बुहारीले कसरी रहनुपर्छ भन्ने अर्ती आमाबाट पाएकी थिइन् । योग्यताको यति पूँजी र सामल लिएर तीन-चार वर्षपछि नौ-दश वर्षकी रूपमती, रजस्वला हुने बेलामा माइतमा बस्न नपाई, सासू-ससुरा र पतिको सेवा टहलमा आएकी थिइन् ।

तीजको निराहार अघिल्लो दिन, आज बिहानै बिम्झन ढिलाएकी हो होइन सासूको र सासूले कराएर ससुराको पनि देफ्वाँकको झम्टाइमा रूपमती परिन्—आफ्नो

'क्रोध दवाउनुपर्‍यो'। घरमा केही पछि पण्डितनी बज्यैको सभानेतृत्वमा सासूमण्डली बस्दछ, 'रवि रम्मतिले आजकालका बुहारी खराब हुन्छन् भन्ने कुरा पास भयो'—किन उसलाई यसरी बुहारी बनाएको, रूपमती मनमनै ईश्वरलाई भन्थिन्। साससम्म बिसाउन नपाएकी तिनीमाथि सासूबाट गाली वर्सन रोकिंदैन—तर रूपमती भन्थिन् 'आफूले आफ्नो काम गर्न छोड्नु हुँदैन, कराउँदै रहून् न, म सानी हुन्न'। तर दशैंमा बुढियाले हातै छाडिन्। देवर रविलालले ठेकीको तिलको तेल घोप्ट्याएकोमा रुवाइ र दोष्याइ बढेको पर्वपछि सासू भनिरहेकी थिइन् 'मुख पनि च्यातें, जगल्टा पनि लुछें। एक माना जति तेल पोखियोहोला, एक कुरुवाको पैसा असूल गरें।'— रूपमती माइत सम्झन लागिन्, गहभरि आँसु लिएर सुनाउँदा लुँइटेल्नी बज्यै छोरीमा 'यातना सहन सक्ने शक्ति' भरिदिन्थिन्। बुहार्तन दिन प्रतिदिन असह्य हुँदै आउँदा रानीपोखरीमा गएर दुःख डुबाइदिने आवेग पनि आउँछ तर धार्मिक उपदेश मनमा गढेकी—अपहत्ते पछि रौरव नरकमा कहिल्यै शान्ति पाइँदैन, उसको दुःखको अन्तै हुँदैन—उनी आत्महत्याको विचार छाडिहाल्थिन्।

यही सहनशीलतामा पतिसँगको सम्बन्धमा उनले पनि आफूलाई सक्रिय राखेकी छन्। उनले प्राणशील र सक्रिय सहनशीलता राखेकी छन्।

कौमुदी पढ्न लागेको र नौ वर्षको थियो हविलाल विहा हुँदा। दश वर्षमा लघुकौमुदी समाप्त गरी चार वर्षमा म्याट्रिकुलेशनमा उत्तीर्ण भएको थियो। उच्च अध्ययनको निम्ति सरकारबाट पठाइएर बनारस हिन्दू विश्वविद्यालयबाट बी. ए. (प्रथम श्रेणीमा) पास हुने भएर फर्केका थिए। फर्कंदा पाश्चात्य-सभ्यताको अनुकरणले छोडएर प्रातःभ्रमण गर्ने, टाइम-टाइममा खान माग्ने, कार्डमा 'मिस्टर एच० एल० शर्मा' छाप्ने भएका थिए। 'उनलाई बिहानै चिया बिस्कुट नभई हुँदैनथ्यो, रोज साबुन दली न्वाहुँथे, 'टुथ ब्रुश' ले दाँत माझ्थे।' कृष्णका कार्य र महाभारत र भागवतको प्रामाणिकतामा शंका गर्थे, अशिक्षित स्त्रीहरूलाई घृणा र तिरस्कारले हेर्थे, रूपमतीलाई उनको कपाल डुबाइदिने 'गँवार मूर्ख' देखेका थिए।

'विचरी रूपमतीलाई गधा जोत्तिएको जस्तो जोत्तिनुपरेको थियो— सफा सुग्घर रहेर ठाँट परेर खसमलाई खुशी पार्ने अवकाश पनि थिएन—उत्ताउलो भएर हिंड्ने स्वभाव पनि थिएन। केवल आफ्नै शीलस्वभाव र सौन्दर्यको सहारा थियो। त्यसैले पतिदेव प्रसन्न भए भने भए, भएनन् भने मेरो कर्म यस्तै रहेछ भनेर चित्त बुझाउने अवस्था भइसकेको थियो।' हताश हुनाको कारण अर्को पनि थियो। 'यो दुलहीबाट घर होला भने जस्तो देखिँदैन ए!' भनेर सासू पतिलाई अर्की पत्नी ल्याइदिन चाहन्थिन्। अंग्रेजी पढेका तिनले दोस्रो विवाह गर्न चाहेनन्, फेरि त्यस्तै अर्को 'कुजातको संग्रह'-मा परिन्छ भनेर। अंग्रेजी उपन्यासकी वा सिनेमाकी नायिका भए दोस्रो बिहा नगर्ने थिएनन्, उनको उच्च शिक्षाले उनलाई यस्तै रोजाइ र निर्णय गर्ने बनाएको थियो। 'यी कुराबाट स्वामीलाई रिझाउन सकेकी रहिन्छु भनेर रूपमतीलाई निश्चय भयो। तथापि बाह्र वर्षमा खोलो त फर्कन्छ भन्छन्, पतिको सुदृष्टि पनि जरूर फर्कला, किन फर्कोइन? भन्दै आफूलाई बुझाउँथिन्।'

रूपमतीलाई आफ्ना चिरन्तन मूल्यहरूको आधार छ। आत्मा अमर छ, हामीमाथि सबै देख्ने ईश्वर छन्, सबैप्रति सदिच्छा राख्नु मानिसको कर्तव्य, हामी स्वतंत्र

छौं— तिनका विश्वास छन् । व्यक्ति र समाजका परम्परागत मान्यतासँग एउटा न्यायको साम्राज्य सम्बद्ध छ । रूपमतीको सहनशीलताले ईश्वरीय न्यायको यही विश्वबाट वल पाउँछ । आदर्श जुन आत्ममात् गर्न सकिएन, त्यमले सधैं आत्मसात् गर्न भन्छ र अह्राउँछ— तिम्रो कार्यको सिद्धान्त नै तिम्रो संकल्पले प्रकृतिको सार्वजनीन नियम बन्नेछ; कार्य गर; मानवलाई, स्वात्म वा परात्म, कहिल्यै साधनरूप मात्र होइन, सधैं साध्यरूप मूल्य राखी व्यवहार गर । नैतिक संकल्प आत्म-नियंत्रक र आत्मविधायक दुवै हो, यो नैतिक कार्य स्वतन्त्रतापूर्वक को छ । हामी हाम्रै भाग्यका र नैतिक कर्त्तव्यका चित्रगुप्त हौं । 'कर्मवाद'-मा निष्क्रियतालाई स्थान छैन, सक्रियतापूर्वक प्रारब्ध पाउनु छ, सपार्नु छ । यसलाई 'सहारा'-हरू यहाँ पर्याप्त प्राप्य छन् । अहम् मारेर मानिस मृत हुँदैन, जीवित र शक्तिशाली बन्छ । यस्तै शक्तिसम्पन्नताबाट 'अन्याय सहने आफू अन्याय नगर्ने' मानवको सृष्टि हुन्छ । ईश्वरीय न्यायको आकाश जीवन-जीवनान्तरसम्म टाँगिएको छ, यसै जीवनकालमा सीमित छैन । सर्वोपरि यस न्याय (नैतिकता)-मा विश्वास 'कर्म' हो । दुवै आफ्ना प्राप्ति र अप्राप्तिको यसमा रूपमती आधार पाउँछिन् । मानिसको नैतिकतापछि ईश्वरबाटको नैतिकता छ, यसले उपन्यास छिचोलिएको छ ।

एम० ए० पढ्न जाने हविलाल शर्माको इच्छा हैजाको महामारीले पिता छविलाल ओछ्यान परेकोले त्याग्न पर्छ, व्यावहारिकतामा पिलिसन पर्छ । यसबाट तिनका आँखा खुल्दै आउँछन् । पिताको विरामी, विहा गरिदिएको भाइ रविलालको गँजडीहरू-सँग विहानदेखि रातीसम्म सोहवत, उनी चारैतिर नैराश्य र अन्धकार देख्थे ।

'शर्माको घरमा अमावास्याको घनघोर अन्धकारमा केही न केही उज्यालोले प्रसन्न पार्ने तारा झैं रूपमती देखिन्थिन्। शर्माजीको हृदयमा केही न केही असर पर्दै गएको थियो।

बाँचेका तर तागत हराएका छविलालले एक विहान सास छाडिसकेको पाइयो । बूढा बितेर गएपछि नयाँ स्थितिले चेप्टिएर सासूले रूपमतीलाई सहन लागेकी होइन। 'बराल-पुत्री र रूपमतीमा तिनै सासूले पनि जमीन आसमानको फरक पाइन् । फरक तारापतिकी बुहारी र गजाधरकी बुहारीलाई एक ठाउँ भेट्टाइएको जस्तो थियो । उपन्यासमा पाण्डेयज्यू पीडितहरूको पक्षमा आफै लागेर बोल्नुहुन्छ र कति चोटी बुहारीहरूको पक्षमा आफू पस्नु-भएको छ, तर सासूहरू खुला आँखा र विवेकले पनि हेर्छन् । नधोइने कालो पात्र उहाँको छैन, सबै उज्यालैका अन्तरहरू हेरिएका छन् । 'ठुली बुहारी'- लाई सह्राउँछिन् अत्र : 'मेरो हातखुट्टा लाग्न छाडिहाल्यो; केही कुराको होशै पाउन्न ...... बुहारीले भनी' र 'तनामा हेर्छु त झुण्डिरहेको रहेछ । यस्तो सुद्धी भइसक्यो । एउटी ठुली बुहारीले के गरोस् ?'

बुढिया तर सानी बुहारीलाई कराउन रोकिदिनन्; 'जसको हातबाट माखो मर्दैन उसैको त्यत्रो ठस्सा! कान्छी बुहारी बरालपुत्री मुख लाग्न र मनपरी बक्न बाँकी राख्तिनथिन्; छविलालको बर्खी सकिँदोसम्म यति भन्ने भएकी थिइन्; 'कसका जिजुबाज्ये रे कालपुरुषको दान लिएर काशी लखेट्नुपरेको ? बूढाको मुख कालै भयो भनेको होइन ? पतिग्रहको चोट पनि कसैमा नबज्रो छोड्छ ? कसका बाज्येले सुङ्गुरको पाठो झुन्ड्याएर शहरभरि घुम्नु-परेको रे ? यसरी कसैलाई नजिस्क्याउनू। माइतबाट पैसा ल्याई मोज गरी भन्ने रिस होइन ? कसैको काना कौडी खर्च गरिदिएको छैन । खर्च गरिन्छ त आफ्नै बाबु-बाज्येको धन-

सम्पत्तिमा मोज गरिन्छ, उडाइन्छ, खाइन्छ।' 'नाललाई चलायो छिटा' शर्मा भन्थे।

वर्षें पछि बरालपुत्री माइत पुगेर भेटेको सब ओसार्थिन् रविलालले जाफत उडाउन, गुण्डा-समाजमा प्रतिष्ठित 'साना बाज्ये' हुन त्यसैले पुगेको छ; जोईको मुट्ठीमा परेको थियो। कोठाभित्र स्वादिष्ट खानेकुरो बन्थ्यो। रविलालसँग छिछिएको तीन तला माथि सुनिन्थ्यो।

रविलाल घरलाई र त्यसरी नै समाजलाई सह्माल्छन्। समाज उल्टाउनेहरू मात्र चाहिने होइनन्, समाज राखिदिनेहरू, स्थिति बलियो पार्नेहरू, पनि चाहिने हुन्। हविलाल यसै कार्यका थिए। समाजमा प्रतिष्ठा पाएर पछि समाजका संरक्षक हुन सक्थे। आफ्नो उन्नति गर्न समाजले कसैलाई छेक्दैन, प्रत्येकले आफ्नो जगेडा गरेर समाजको स्वतः जगेडा हुन्छ —एनीहरुको विश्वास थियो। समाज बन्ने बिग्रने नियम अरू अनेक छन्। जान्न आवश्यक देखेनन्। केही भयो, चोकवरिपरिको झ्यालहरू खुल्ने देखेका मुन्त्रा भइसकेका हविलाल अब आफ्नो प्रतिष्ठा र सुरक्षा जोगाउनमा लागेका छन्। उनको नैतिकता रूपमतीको जति आध्यात्मिक छैन, यसै समाजभित्रको नैतिकता छ, आत्यन्तिक सामाजिक नैतिकता। सुरक्षा सुविधा, समृद्धि र सम्मान–तिनी यति नै खोज्छन्। बौद्धिक जागृति उनमा थियो, तदनुरूप साहसिकता थिएन। गहुँतको पवित्रतामा विश्वास गर्दैनथे, तर त्यो भन्न नसकी 'चाटेको जस्तो गर्दै सुट्ट पोखिदिन्थे'। शिक्षाको उनको उपयोगिता समाज र सरकारलाई अड्याइ-राख्नलाई थियो– 'लेखापढीमा मगज खर्च गर्नुपर्ने कुनै अफिसको काम भेट्टाउन पाए सरकारको र देशको अटल भक्ति श्रद्धापूर्वकको सेवाले आफ्नो जीवन सार्थक बनाउँदो हुँ भन्ने ठूलो अभिलाषा थियो। रातोदिन ईश्वरसँग यही प्रार्थना थियो।' ग्रहगतिले मानिसको दिनदशामा प्रभाव पार्दो रहेछ पत्यार गरेका थिए। सामाजिक प्राणीलाई नै लाग्ने यो विपत्तिको भय हो। अन्तःकरण भन्ने उसको छ भने नितान्त सामाजिकताके आधेयतामा छ। बाटुलीले रविलालको गर्भ बोकेकी छ भने 'एउटा मान्छेलाई अघि सारिदिनु, त्यसैले सकार्छ, सल्लाह बाँध्छन्। रविलाल जिम्मा लिनुभन्दा बदनाम पन्साउनैमा लाग्छन्। गुण्डो भए पनि रविलाल छुट्टिन चाहँदैन, हविलाल यो युक्ति निकै अघिदेखि मनमा खेलाइरहेका छन्। रूपमती सुखलाई तिलाञ्जलि दिएर पनि सुगुणलाई पछ्याइरहन्छिन्; हविलाल त्यस्ता होइनन, अधिकतम मोठ सुख जुन बाटो हुन्छ तिनी त्यही पक्रन्छन्। रूपमतीलाई नैतिक आचरण पनि आफैमा एउटा साध्य छ, आदर्श; हविलाललाई आचरण एउटा साधन छ, बदलिरहेको समाजसँग संग्राहित हुनलाई। परम्परागत धारणाका सुरक्षा र सम्मान नयाँ समयको विकासिदो परिवेशमा मिल्न सकेको र ती साँच्चै पाइन सकेको अनुपातमा उनको मानसिक सुख छ।

शर्माजीमा रुद्रराज पाण्डेयले एक आदर्श पुत्र, पति र भ्राता उभ्याउन चाहनु-भएको छ। उपन्यासको संरचना हेर्दा उपन्यासकारको यही लक्ष्य देखिन्छ। स्वर्ण मध्यपथ-का आचारी व्यक्ति शर्मामा खोज्न सक्छौं। मानिसको सुख प्रथमतः उसको विशिष्ट क्षमता, बौद्धिकता-को सतोद्देश्य कार्यसँग र द्वितीयतः उसका प्रकृतिजनित अन्य कार्यहरूको मेतयुक्त संचालनसँग हातेमालो गरेर बढ्दछ। अल्प वा अति होइन, उचित मात्रामा प्रयोगले कार्य सद्गुणी भएको हुन्छ। पर्याप्त कार्य उचित आचरण हो, त्यसैको थोरै वा धेरै अनुचित आचरण

बन्छ । अगुणी दुईतिरको मध्यबाट सन्तुलित उचित आचरण हिंडेको हुन्छ । स्वर्णमध्यता सदानिर्दिष्ट छैन; व्यक्ति, लक्ष्य, समय, स्थान, परिस्थितिसँग सापेक्षित छ । स्वर्णमध्यता सहजप्राप्य होइन, यो तारो लाउन प्रभूत ज्ञान र उत्कृष्टता आवश्यक हुन्छ । केही भंगालिन पाइन्छ, तर अतिकार्यभन्दा अल्पकार्यतिरै कम्तिन अनुभवको परामर्श छ । हामीले लक्ष्य के राख्ने-लाई नैतिक नापोहरूले निर्धारित गर्नभन्दा हामीले प्रकृतितः के लक्ष्य गर्छौं-ले नैतिक नापोहरू निर्धारित हुन्छन् । 'वाञ्छनीय प्राकृतिक लक्ष्य' यो सबै मानिस मानवीय भएकैले सम्भव छ, फेरि मानवप्रकृतिको निरीक्षणबाट यो लक्ष्य सीमांकित छ । व्यक्तिका इच्छा र आदर्श उसका निम्ति असल र उपयुक्त देखिए पनि वास्तविकतः त्यो असल हुन सार्वजनिक 'वाञ्छनीय प्राकृतिक लक्ष्य'- सँग मिल्नुपर्ने हुन्छ । असल-को नैतिक होइन, प्राकृतिक आधार छ ।

मध्यपथी हविलालका उदारता र प्रेमका अति कार्य छन्, पाठकहरूले तर आफ्नै मूल्यांकनले हेर्छन् । एउटा दृष्टान्त : काबुलीले समातेर लगेको रविलाललाई बिजुलीघरनेर देख्दै पनि हविलाल आफ्नै बाटो घर आउनु, घरमा दुःखित भइरहनु, रूपमतीको सल्लाहले मात्र ऋण चुक्ताइदिएर भाइ छोडाउनु-मा समेत अत्र पाठकहरू तिनलाई असमर्थनको दृष्टिले हेर्न लाग्छन् । सबै राम्रा काम रूपमतीबाट गराउने उपन्यासकारको आग्रहले पनि हविलाल धेरै निष्क्रिय बनाइएको र अवसर खोसिएको पात्र भएको छ, रूपमती पात्रले काम गर्नलाई स्थिति मात्र भएको छ । कुरा तर यति सतही मात्र होइन । उपन्यासकारका आँखामा हविलालका कार्यहरू आदर्श कार्य छन् तर मध्यता नाघेर नआएका ती कार्यहरू पाठकलाई आदर्श कार्य लाग्दैनन्, यथार्थबाट नछुट्टिएका लाग्छन् । बहुसंख्यक मानिसकासँग मिल्ने अर्द्धसाहसिकताका जस्ता ती कार्यहरू आदर्श मानिने भएनन् । यसो भएको कारण छ । वैचारिक स्रोत दिइएका सानै कार्य पनि महत्तापूर्ण बन्न सक्छ । हविलाल जति काम गर्छन् ती यसरी निर्दिष्ट मूल्यले बाँधिएका छैनन् । कार्यहरू मात्र दिइएकामा अनेक अर्थ लाग्छन् । कार्यलाई परिस्थितिसँग दिएर मात्र पनि पुग्दैन । पात्रको वैचारिकतासँग गाँसेर दिइएका कार्य साधारण दया माया मात्र देखिनुभन्दा भिन्न-मनिको मूल्यांकनमा सहायकारी बन्छन् । सम्पूर्ण स्थितिसँग सम्बद्ध दिइएका कार्यको त्यही मूल्यमा विवेचन हुन्छ, नदिइएका कार्यलाई पाठकले मूल्य दिएर विवेचन गर्छन् । सम्पूर्ण (वैचारिक लगायत) स्थितिसँग सम्बद्ध नदिइएका हविलालका कार्यहरू हामी यही पछिल्लो मूल्यभेदले हेर्छौं ।

रविलाल बिग्रिएको र झण्डै मासिएकोमा रुद्रराज पाण्डेयज्यू 'लत'–लाई दोष्याउनुहुन्छ । लत शारीरिक कारण हो । ज्ञान नभएर होइन उसले पाठशालामा चालीस अध्याय वेद समाप्त गरी खेस्तामा तीन पास दिइसकेको थियो; मूलज्ञान भएर पनि होइन, आफूले लिएको बाटो ठीक उसले कहिल्यै भन्न सकेन । उसले सधैं उच्च आदर्श देखेको तर नीच प्रवृत्ति नै पछ्याएको हो । 'खराब लत पनि एक किसिमको नशा हो ..... कस्तो बेकाइदामा जिन्दगी बिताउन लागेछु ए ? भन्ने पनि लाग्छ, अब यो काम गर्दिनँ भन्ने संकल्प पनि उठ्तछ, परन्तु जब सङ्गी साथी मिले फेरि तलतल लाग्छ ...... अम्मलतिर झुकेको मनको लगाम खिंच्यो खिंचिदैन । ... यसबाट खराब लत लागेपछि छुट्तै छुट्तैन भन्ने .... होइन ।...... चैतन्य अवस्थामा होश सम्भालेर दिललाई

मजबूत गराउन सक्यो अथवा प्रभावशाली, अर्काका मुढ्ढ थर्काउन सक्ने, सद्‌विचार फिजाउने, सामर्थ्य भएको महापुरुषसँग सहवास हुन सक्यो अथवा मनोविज्ञान बुझेका बुज्रुग-हरूका हातमा पर्‍यो भने .... तर लाग्यो।' स्वभावतः मानिस शुभ चाहन्छ; ईश्वरवाट प्राप्त मानिसको स्वभाव सु–कै कामना राखतछ, केवल शारीरिक र पार्थिव कारणहरूले ऊ कु-तिर प्रवृत्त बन्दछ। अहम् र अभिमान हो यो, ज्ञानको विस्मरण हो, आत्मिक अज्ञानता हो। फेरि रविलाललाई यस ज्ञानमा जाग्रत गराउनु, मानिसको सत्य स्वभावप्रति प्रबुद्ध पार्नु भाउज्यू रूपमतीको कर्म पनि कर्त्तव्य पनि छ। पण्डितनी बज्यैले दिएको पुलपुल र पैसा, बरालपुत्रीले पोसेको विचार र पैसा, रविलाललाई बिगार्न र फजितीमा पुर्‍याउन यहाँ तामसिक शक्ति छन्। जता–जतावाट ती पैसा आए ती स्रोत पसीनाका र चोखा थिएनन्। कथानकहरू र चरित्रभित्र उपन्यासमा सात्त्विकता र तामसिकताका स्पर्शका न्याय ओछ्याइ-एका छन्।

यो न्याय (भाग्य) हाम्रै मात्र हातमा छैन उपन्यासमा जुन जम्मै प्रायः घरभित्रै बितेको छ, एघाह्रौं परिच्छेदमा, शिवरात्रीको सन्ध्यागा पशुपति छ हामी बाहिरको शक्तिका कृपामनि छौं जुन दृश्यको सन्देश छ। सुखी वैवाहिकता उसले पाएकै आनुपात्यमा रूपमती भार्या अब नजाकै कालधारादेखि धोबीधारा पनि माइत आउँदिनथिन्। तर सन्तानवती बन्न सकेकी थिइनन्। पतिकी कान्ता थिइन्ः

'शर्माजी—के मैले नभएको कुरा भनें त, रूपा? आज तिम्रो रूपराशि देखेर कति मान्छे डाहाले भुतुक्क भएर मरिरहेछन्। तिम्रो शीलस्वभाव देखेर कति आइमाईहरू ईर्ष्याले जलिरहेछन्।

'रूपमती—कोही मरे मरून्, रिस गरे गरून्। हजुरलाई प्रसन्न राख्न पाए मलाई पुग्यो।'

पत्नीको पूर्णता पाउँदै रूपमतीले अझ जाया बन्न सक्नुपरेको छ। सासूलाई नातीको मुख हेर्ने रहर छ नत्र सौता हाल्ने हुन् कि, रूपमतीलाई पनि सुर्ता लागेकै छ।

'वाग्मतीको निर्मल जलमा.... ज्योतिस्वरूप सूर्य भगवान्‌को टलकले लुइँटेल बाजेलाई सन्ध्या गर्ने समय आइपुगेको सूचनाको साथसाथै एक प्रकारको विशुद्ध आनन्दको अनुभव दिइरहेको थियो।' मृगस्थलीमा उनलाई महात्माको दर्शन हुन्छ, छोरी रूपमती-लाई पुत्रवती हुने आशीर्वाद प्राप्त गर्छन्। हामीले गरेरै हुन्छ, तर हामीले मात्र गरेर हुँदैन, यो आधार ल्याइएको छ।

रूपमतीको छोरो भएको छैटीको भोलिपल्टै सानी बुहारीले सासूलाई जगल्टा-इन्, भिगुटमा राखेको मासु भण्डारवाटै हराएको हल्लीखल्लीमा। स्वास्नीको कुराले आमालाई नै अघेंली देखेको रविलालले दाजुलाई भनिदियो–'अब दाजू, आमाले हामी दुवैलाई देखि-सहिनन्। धेरै दिनदेखि विचार गरिरहेछु। म कमाइ गर्न नसक्ने छोरो, ऊ उनको गोडा मिच्न नसक्ने बुहारी। अब हाम्रो यो घरमा गुजस्ता चल्दैन। म त छुट्टिन्छु।' रविलालले दुई-चार इष्टमित्र साक्षी राखेर तीन दिनभित्र छुट्याइदिए। इवाबहालमा घर खोजेर, हुत्केरी न जूठो, भाइ बुहारी सरिहाले।

त्यसपछि कथा छः स्वास्नीले माइतवाट वर्सेनि कुम्ल्याएर ल्याएकोले रविलालले

गुलछर्रा उडाएको (ढोकाबाट निस्केकी तालिमी रहिछ, उमेर पनि अघबैंसे, ३ घण्टा नाचेको ६० रुपैयाँ रे, एउटा दृष्टान्त), बरालपुत्री आमाकी प्यारीले मधुवन बराःको घर खँगारेकी चार वर्षका अन्तमा चारवटा छोरी र अनेकवटा ऋणहरूले रविलाललाई घेरेका, सुन्धाराको खसी बेच्ने मुसलमान (चोकबाट 'कान्छा बाज्जे' कराउने)-को, गङ्गको छोरा-को, घेवारे साहूको, नक्सालको चमचमवालाको दश हजार उडाइसकेको, घरखेत टुन्छे साहूको भइसकेको, अनि त्रिपुरेश्वरमा काबुलीले समातेको। रूपमतीले दाम पठाइदिई काबुलीले छाडेपछि घर पुगेर बरालपुत्री पिटिएकी भालिपल्टै छेपेटार माइत हिंडेकी। सँधै दरौंदीको पुलसम्म मान्छे लिन आउने उसलाई, अब आमा खसिसकेकी, धनको पारले बाबु विदेशिएको, सधैं उसको सामु नून खाएका कुकुरा झैं झाक्रिने बुहारीहरू उसलाई खुला अनादर गर्ने भइसकेका। छेपेटारमा टिक्न नसकी बरालपुत्री फर्किन्, सोझै नेपाल आउन नसकी बालाज्यूमा पाँच-सात दिन बस्न मितिनीको घरमा पसिन्। उता घर टुन्छे साहूले दखल गरिसकेर रविलालको पाटीमा वास थियो, विषमज्वरले धब्यो। खबर सुनेर रूपमती आफै वाग्मती पुगिन्। देवरलाई बचाएर ल्याइन्।

'कृतज्ञताले (रविलालको) दिल भरिएर आयो। प्रेमपूर्ण व्यवहारले उसको दिलमा ठूलो असर पर्‍यो। जुन अज्ञान र मोहको पर्दाले उसको विचारशक्तिलाई घप्लक्क ढाकेर राखेको थियो, त्यो आज फाट्यो। ... आज सहानुभूति र दयामायाको महामन्त्रले नराम्रा विचारहरू भागे। आज उसका हजारौं अपराधहरू सबै बिर्सेर सबैले उसलाई माया नै गर्न लागेका थिए। जुन सच्चा निःस्वार्थ प्रेमको आधारमा यो जगतै खडा भएको छ, आज त्यही विशुद्ध प्रेमको बाढी उर्म्ली उर्म्ली उनीहरूका दिललाई प्रेममय बुल्याइदिएको थियो।' ईश्वर प्रेम हुन्। ईश्वरको यो विश्व प्रेममय सृजना छ। ज्ञानका चरम प्राप्ति प्रेम हो। प्रेम (मानवीयता)-नै उच्चतम आत्मिक नैतिकता हो। जीवले जीवप्रति गरेको प्रेम आफैमा साध्य हो, साधन हुँदैन। रूपमती यसरी सत्यवादी छिन्, अचेलको अस्तिवादी होइन। रूपमतीले चाकर लिएर आफै बालाज्यू गई देवरानीलाई प्रेम र कर्तव्यपूर्वक लिएर आइन्। रूपमती सहधर्मिणी देख्तछौं।

रुद्रराज पाण्डेयका उपन्यासहरू 'सामाजिक शिक्षाप्रद मौलिक उपन्यास' विज्ञप्त छन्। रूपमती-मा अन्तिम परिच्छेदमा यस शिक्षाप्रदताको उपसंहार छ। 'पाप-पुण्यका फल यहीं पनि भोग्न पाइन्छ,' रासविहारी चम्का चम्की भनिरहेका छ; प्रामाणिक उदाहरण छन्; ठूली बुहारीको मेख मार्ने हुँदा पण्डितनी बज्यैले आफै सानी बुहारीबाट हण्डर पाएको, आमालाई रुवाएकामा रविलालले फल भोगेका, लाग्ने-लाई छुट्याएर लगेकोमा बरालपुत्राले हुँदा दुःख पाएको, हडप गरेको धनले शुशुपाल बरालको सन्तान बिग्रेको। रासविहारी शिक्षा थपिदिन्छ- 'जुन बुहारीले सासू खराब भइन् भन्दैमा आफू पनि खराब हुन्छन्, घर गृहस्थी चलाउन सक्तैनन्, त्यो बुहारी परन्तु बिग्रन्छे। सासू खराब छन् त आफ्नो पापका भोग आफै भोग्दछन्।' आनन्द र शिक्षा दिनु रूपमती उपन्यासको लक्ष्य छ; फेरि शिक्षाले आनन्दमा योग नै दिएको थियो। १९९०-देखि आजतक चालीस वर्षको मूल्यान्तरले शिक्षा आनन्दलाई साहाय्य वा अवरोध हुने समस्यामा हामीले युक्ति खोज्नुपरेको छ। ग्रहणीय भएर ती शिक्षा अघि आनन्द भएका

थिए, त्याज्य भएकै अनुपातमा आनन्दलाई अब ती अवरोध छन् भन्नु आज पनि आफूलाई पाठकले विगत त्यस वातावरणमा लैजान सक्ने त्यो आनन्द प्राप्य छ भन्ने युक्ति हो । तर, तथ्य छ, विगतका कृति पढ्दा कुनै पनि पाठकले विगतकै मानसिकता लिन सक्दैन । उपन्यासभित्रको वर्त्तमानलाई पाठकको अन्य विगतहरूलाई जस्तै मोह (रोमाण्टिकता) वा आलोचना (यथार्थता)-को भावले हेर्नेछ' शुन विगतकै मानसिकताभन्दा भिन्दै हो । कृतिका समकालीन पाठकहरूले जुन आनन्दले पढे कृतिको असल आस्वादन त्यै मात्र किट्न पनि सकिंदैन । आनन्दपक्षसँगै शिक्षापक्षको नयाँ समयमा नयाँ आस्वादन जन्मन्छन् र यी कृत्रिम पनि हुँदैनन् । शिक्षापक्षलाई सामाजिक दृष्टिले हेर्दा, ती शिक्षाहरू तत्कालीन वा एतद्कालीन समाजको सुधार वा प्रगतिमा सहायक वा बाधक भएको जाँचेर उपन्यासको शिक्षापक्ष समाजशास्त्रमा र ऐतिहास्यमा जान्छ । शिक्षालाई सामाजिक साधन होइन, साहित्यान्तर्गत नै राख्न युक्ति गर्छौं, कालको धून लाग्ने आस्थागत मूल्यबाट विमुक्त गरेर । पाण्डेज्यूलाई शिक्षा उपन्यासमा सामाजिक र बौद्धिक साधन छ, त्यही उपयोगितामा आग्रह गरिए आजका पाठक ती शिक्षाहरू उपेक्षणीय मान्छन् । एक पक्ष उपेक्ष्य वा उपहास्य मानेर कृतिको खण्डित वा विकृत आस्वादन मात्र छ । ती शिक्षा (विचार, नैतिकता)-लाई कार्यकालीन स्वीकृति दिएर अर्को उपयोग खोजौं । शिक्षाहरूलाई सौन्दर्य-आस्वादनको योजनाले (एस्थेटिकल्ली) हेर्न सकिन्छ । वैचारिक आवलम्बिकता र बुनोट नै सौन्दर्य सधैंलाई बन्छ वैचारिक संरचनागत (आर्कटेक्टोनिक) सौन्दर्य साध्य बनदछ ।

रूपमती-मा समाजको आमूल नवनिर्माणको रूपरेखा अघि राखिएको छैन, तर सुधारिएको नेपाली समाजको सम्भाव्यता छ । गुण (प्राकृतिक), दोष (कृत्रिम)-मा मानिस-मा पछिल्लो थोर हुँदै जानु सामाजिक सुधार हो । अवगुण सत्र मासिन्छ, कहीं रहँदैन, भन्ने होइन । गुण मानिसमा कहिले सिद्रिंदैन, दोषहरूलाई सप्रने अवसर र समय प्रशस्त छ । यसरी गुणको विजय अन्तमा र सधैं निश्चित छ । गुण र दोषमा विभक्त रूपमती-को संसारमा चरित्रहरू गुणी छन् कि दोषयुक्तछन् । तिनीहरू बद्लन्छन्, तर परिवर्तित अवस्थामा पनि तिनीहरूका गुण गुणै र दोष दोषै मात्र हुन्छन्, एउटै क्षणमा एउटै मनोवस्था वा कार्य दुवै गुण-दोष हुनसक्ने संश्लिष्ट स्थितिमा उनीहरू अल्झँदैनन् । मानसिकताका प्राथमिक रंगहरू छन्, उच्च र सिहाँल र गभीरतर ओझेलहरू थोर छन् ।

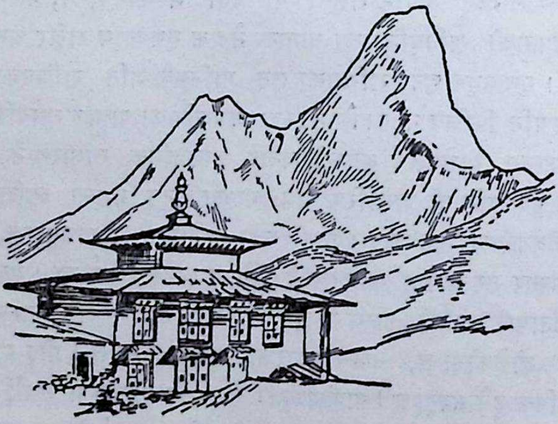
पात्रहरू गुण अवगुणका युक्त कार्यवाहकहरू भएकाले भलाको गोतै भला छ, खराबको खलकै खराब छ । 'बरालपुत्री त ठाडै पहाडबाट आएकी ..... अघिल्तिरका दाँत उछिट्टिएका थिए — हाँस्ता गिजाको केही भाग पनि देखिन्थ्यो । मिठास न मुस-कुराहटमा थियो न बोलीमा । अदब भनेको कुन चराको नाम हो थाहै थिएन । कहिले ज्येठाज्यू सासू बसेर कुरा गर्न लागे भने ठिङ्ग उभिएर सुनिरहन्थिन् । माथि बुइँगलमा खित्का छोडेको तल बैठकमा सुनिन्थ्यो .... मिठाई खानेकुरो त आँखा झिमिक्क गर्न हुँदैनथ्यो, घटिहाल्थ्यो; धनको तमक उत्ति (कै) थियो ।' 'कन्याको बाबुलाई पनि काला अक्षर भैंसी बराबर थियो । हामी पढेर जजमानी गरेर खाने होइनौं भन्ने गर्दथे कालो जुत्तामा रातो मोजा बाहिर निकालेर, घडीको सिक्री बाहिर झुण्डाएर, ओठले चुरोट च्यापेर, निक्कै खाक देखाउन खोज्दथे । किन्तु बोलीचालीमा कत्ति मिजास थिएन ।' अनि

बरालेनी बज्यैले खसमलाई 'मुसो बनाएर' राखेकी थिइन् । भात पकाउनमा समयमा बूढालाई नै जोगिर सतीत्वधर्मको पालना गर्दथिन् । 'यत्रो श्रीसम्पत्ति जोर्ने मै हुँ । मेरै भाग्यले, मेरै लक्षणले यत्रो चकचकी भएको हो, भनेर घरमा आउने सबै इष्टमित्रलाई सुनाउँथिन् ।' मधुवन बरालका पिता 'शुशुपाल बरालले वर्मावाट अपुताली ल्याएको उनैको ससुराको कहाँ रहेछ र? उसकहाँ बास बस्न गएका रहेछन्-अचानकसँग बूढो खतम भएछ । सम्पत्ति ट्टर ल्याएर भोलिपल्टै दौडेछन् । राम्ररी काज किरिया पनि गरिदिएनछन् ।' फेरि 'वर्मा वाले पनि दिल्लीको लूटमा फेला पारेर' ल्याएको । उता रूपमतीपट्टि मलहीनता र सर्वोत्कृष्टता मात्र छ । 'उनका बाबु घरानियाँ पण्डित थिए । हजार गायत्री नजपी भोजन नगर्ने उनको नियमै थियो । उनका पुर्खाहरूको त ठूलै नाम थियो । भैरवनाथलाई प्रसन्न पारेर कुराकानी पनि गर्ने भन्ने किंवदन्ती थियो । उनीहरू विलक्षण शक्ति भएका तान्त्रिक थिए । यिनका सन्तान पण्डित मोहनप्रसाद लुँइटेलसँग हिङ नभए पनि हिङ बाँधेको टालो थियो—शक्ति नभए पनि नाम थियो । बाबु-बाजेको आर्जन —वर्षको २०० मुरी धान आउने अब्वल खेतहरू मनोहरा-डोलमा थिए । कहिले सुख्खा पर्दैनथ्यो । पण्डितनी बज्यै पनि सुशील, धर्मपरायण, समझदार, आफ्ना पतिको आशयमा चल्ने, उहाँको आज्ञा उल्लंघन नगर्ने यस्ती गजब प्रकृतिकी थिइन् । .. सधैं हँसिलो मुख भएकी पण्डितनी बज्यैले प्रेमपूर्वक पस्किदिएको भोजन गरेर पण्डितजी तृप्त हुन्थे । दिनभरि पुस्तक पल्टाउँदैमा पण्डितजीको समय बित्तथ्यो । बेलुकीपख कहिले पशुपतिको दर्शन गर्न पुग्दथे —आरति हेरेर फर्कन्थे । कहिले वासुकिका ब्रह्मचारीको उपदेशले आफूलाई धन्यभाग्य सम्झन्थे, कहिले पचलीमा रामनाम जप्न अघि सर्थे । प्रायशः वाग्मतीमा नै जप पाठ गरेर घर फर्कन्थे ।'

रुद्रराज पाण्डेयका पात्रहरूलाई चरित्र नभनी चरित्रांश वा मानसिकताविशेष भन्न सुहाउँछ । मिश्र नभई सरल निर्माणका छन् ती, अर्थात् जति देखिन्छन् त्यति नै मात्र छन् ती । जीवतात्त्विक मनोधातु (ह्युमर) होइनन् तिनी रू, प्रोटाइन मार्का प्राकारिक व्यक्तिहरू केही हदतक हुन् । उपन्यासकारले तर नेपाली प्रकारहरू आविष्कार गर्नुभएको छ । तिनीहरू फेरि असामान्य लाग्छन् तापनि राक्षसी वा देवी भएका छैनन्, मानिस नै छन्, कारण चरित्रको विशेषताको अतिवृद्धिभन्दा सामान्य नै एक गुणावगुण राखेर अन्यका अनुपस्थिति छन् तिनीहरू । गुणावगुण जुन राखिएका छन् मानिसकै जति राखिएका छन् । यसैले ती असामान्य भए पनि विचित्र बनेका छैनन् । रुद्रराज पाण्डेयका पात्रहरू व्यंग्यचित्रण (केरिकेचर) पनि होइनन् जसमा विशेषलाई अचानो बनाई सार्वजनिक साधारण नै काटिन्छ । गुण र दोषका मूर्तरूप हुँदै पनि ती प्राकारिक मात्र भएका छैनन्, प्रशस्त व्यक्तिकृत छन्, परस्पर पृथक छन्, जीवन-सादृशिक छन् । तिनीहरूका दोषसित रिसाउनुहुन्छ, गुणसँग खुसिनुहुन्छ, उपन्यासकार तर आफ्ना पात्रहरूलाई प्रेम र स्नेहले हेर्नुहुन्छ । यसबाट र आफ्नो सांसारिक प्रौढताबाट उहाँको हास्य छ जुन पात्रहरूका कार्यहरूको वृतान्तमा छ, पात्रहरूले चरित्रातापूर्वक बोलेकोमा छ, उपन्यासकारका मन्तव्यहरूमा छ । प्रौढ यति हुनुहुन्छ कि भावुक र कारुणिक हुनै सक्नुहुन्न । पाण्डेयज्यूका चार उपन्यासहरूमा सर्वाधिक कारुणिकता प्रायश्चित्त- मा, बाटोमा आउँदै रम्भाको मृत्युपछि श्रीराम शर्माको अवस्थामा, हुन्थ्यो तर लेखकले स्थितिलाई समाएर लेख्नुभएकै छैन । पात्रहरूसँगको भावात्मक समवेदनाले कारुणिक

र भावुक अत्यधिकतामा हुने चाल्र्स् डिकन्ज भनिन्छ, यथार्थ र नैतिकता पनि जसका रुद्रराज पाण्डेयका हेरी भिन्दै छन्। तापनि चार उपन्यासभरि चरित्रहरूको आविष्कारले र हास्यले गरेर नेपाली उपन्यासकारहरूमा डिकन्जसँग निकै दाँजिने आजतक रुद्रराज पाण्डेय नै हुनुभएको छ। सफलताको माप डिकन्ज राखेर यो दाँजो होइन, तुल्यता अध्ययनलाई सहायता हुने गर्छ।

एउटा अर्को दँजाइ रूपमती– मा समालोचना चलाउने घरचाहरुवा दलको शेरिडनको दि स्कूल फर स्केन्डल– सँग गरेर हेर्न सकिन्छ। एउटा स्वार्थपरता अर्को नीतिपरताको मंडली भएको भिन्नता स्पष्ट हुन्छ। लेडी स्निरवेल (सिटवेल ?) के जस्तो सर बेंजमन ब्याकब्राइट, मिष्टर क्र्याबट्री, मिसेज क्यान्डर आदि निन्दा-समितिका सदस्यहरूको उद्देश्य छ : 'मिथ्यापवादको विषाक्त जिह्वाले जीवनको विहानीभागमा आफै घायल भएकीले, स्वीकार गर्दछु, अरूलाई पनि मेरै विक्षत प्रतिष्ठाको दर्जामा झार्न समान मैले त्यसपछि कुनै आनन्द जानेकी छैन।' रूपमती- मा आउने सासूमंडलीका नरहरिकी कान्छी आमा, कप्तान्नी बज्यै. रामेकी आमा, कर्णेलनी बज्यै, छिमेकीका दाहालनी बज्यै, धाइ बूढी, गजधुम्मेकी जेठी सासू, गुइँठेकी साली, चट्टू पत्नी, चित्रवीर थापाकी मुखेनी आदिको तर व्यक्तिगत स्वार्थसाधन कसैका छैन। भात खानु आफ्नो, कुरा गर्नु अर्काको मतवादी छन् यिनीहरू। कुरा काट्छन् तर न्याय पनि गर्छन्, सत्य कुराहरू पनि ओकल्छन्। पात्रहरूको दोष चामलमा बीयाँ र ढुंगा केलाउँदै केलाइदिन्छन्, बत्ती कात्दै गुण झिकिदिन्छिन्। कर्णेलको 'छनाँके' छविलाल नेपालमा अर्को दृष्टि र जाखाइ हरित्रदन र जयन्तीको कुराकटाइबाटै पर्न सकेका छ। रुद्रराज पाण्डेयका यी घर-घरभित्र पुग्ने नारी समालोचकहरू स्वभाव लिएकै जति अधिक सामाजिक सम्बन्धका —फलानाको फलानी —द्योतक छन्। तिनीहरूले जे बोलेका छन् व्यक्तिगत मतसँग सामाजिक र नैतिक मूल्य भनेका छन्। सामाजिक यथार्थ र नैतिक आदर्श उपन्यासमा दुवै यिनीहरूले देखेका छन्। रूपमती– मा दुइबीच युक्तता साध्य, कारण प्राकृतिक, देखेका छन्।



पाङ्दुरे लोकनृत्य

– श्री सु. वि. शाह

हिमालयको शृङ्खलादेखि दक्षिण काखमा पूर्व मेची पश्चिम महाकालीको बीच रहेको पहाडी गाउँ-घरमा परम्परादेखि नै अनेक जातीय नृत्यहरू रङ्गबङ्गिंदै आएको प्रष्ट-देखिन्छ । यी नृत्यहरूमा झ्याउरे र ख्याली जहाँतहीं पाइन्छन् । अरू नृत्यहरू धेरैजसो स्थानीय नै भएको अथवा जातीय रूपमा चल्दै आएका छन् । आज लोक-नृत्यहरूको रूपरेखा विकासवादी सिद्धान्तले गर्दा न हाँसको चाल, न कौवाको चाल भनेझैं हुँदै गइरहेको छ । आज विभिन्न लोक-संस्कृतिको खोजी गरी उद्धार गर्ने संस्थाहरू धेरै छन्, तर लोक-नाचमा भने मनिपुरे, भारतनाट्य, रकनरोल, कथकली इत्यादि घुसाएर हाम्रो लोक-नाचको उन्नति गराउँदै छन् । हाम्रो प्राचीन सोरठी, चरित्र, ख्याली, भजन, झ्याउरे र विभिन्न जातीय ठोस नाचहरूको नाम समेत सुन्न मुश्किल भैसक्यो । जसरी नेपाली पहिरनको उन्नति हुँदैछ, त्यस्तै लोक-गीत र लोक-नाचहरूको पनि उन्नति हुँदै छ । जसबाट पुरानू थोत्रो चलनअनुसारको नाम र नृत्यका ढङ्गहरूलाई हटाई नयाँ रूपरेखा दिंदै आधुनिक जमानास्वाउँदो बनाउन सबै कलाकारहरू तल्लीन भैरहेका छन् । यसरी नै नयाँ धुनमा सबै कलाकारहरू लाग्ने हो र हाम्रो पाङ्दुरे कलाकारहरूलाई वास्ता नगर्ने हो भने भोलि लोकगीत र लोक नृत्यहरू तिनै पाङ्दुरे कलाकारहरूको साथसाथै बेपत्ता भएर जानेछन् । त्यसैले १९९४ सालदेखि अनुभव गर्दै आएको हाम्रो पाङ्दुरे नाचको बारेमा छोटकरीबाट केही रूपरेखा दिएर सबै संगीत-प्रेमीहरूलाई घचघच्याउन लागेको छु ।

आजभन्दा २० वर्ष अगाडिसम्म हाम्रा गीत र नाचहरूलाई लोकगीत र लोक-नाच मात्र भन्ने चलन थिएन । गीतहरूलाई छुट्टाछुट्टै नामबाट पुकारिन्थ्यो र नाचहरूमा पनि धेरै नाम थिए । तिनमध्ये मध्यमाञ्चलको पहाडी भागमा मारुनी सिंगारेर नचाउने नाचलाई पाङ्दुरे या मारुनी नाच भन्ने चलन थियो । पाङ्दुरे (मारुनी) नाचमा सोरठी, चरित्र, ख्याली, झ्याउरे र मादल बजाएर नाचिने चुड्का समेत सम्मिलित गरिन्थ्यो र यसमा सोरठीको कथासँग मेल खाने गरी चरित्र गीत गाउने गर्दथे । ख्याली, झ्याउरे र चुड्का चाहिँ हँस्सीको रूपमा राखिन्थ्यो, सोरठी कथामा विभिन्न भावना भएकोले दर्शकहरूको मन दिक्क हुन जाने अवस्था पर्दा यसो गरेको हो । यी कुराहरू यद्यपि पहाडी कुना-काप्चाहरूमा पाइँदछन्, तर विकासतिर बढ्न लागेका क्षेत्रहरूमा भने स्कूल या कुनै संस्थाहरुले कुनै उत्सवमा

नचाउने नाचहरू यस किसिमको पाउन गारै पर्ला। हो, बूढापाका गुरुहरूद्वारा नचाइएको नाच छ भने सोरठी चरित्र, ख्याली, झ्याउरे, र चुड्का सम्मिलित गरेको हुन्छ अथवा सोरठी नभए तापनि चरित्र, ख्याली, झ्याउरे नाच अवश्य हुन्छ र त्यसमा रामायण या कृष्ण-चरित्रको कथामा आधारित गीतहरू गाएको हुन्छ। यी कुरा पहाडमा गएर ठाउँ-ठाउँको जात्रा हेर्नेहरूलाई राम्रै ज्ञान हुनुपर्दछ।

हाम्रो पाङ्दुरे नाचमा गीतसँग नाचको अभिनय उस्तो मिल्दैन। धेरैजसो नाचमा गीतको भावसँग नाचको केही सम्बन्ध हुँदैन। त्यसैले जुनसुकै नाचमा पनि मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे समान रूपमा नाचेको पाइन्छ र नाच मादलको तालमा निर्धारित हुन्छ। मादलको बोलहरूले नै नाच्नेलाई विभिन्न तरीकाबाट नाच्न कर लगाउँछ। मादलको बोल नफेरिइन्जेल एक चालबाट अर्को चालमा जान सक्दैन। त्यस्तै गीतहरू पनि मादलेको आशयबाट गीतलाई बारबार दोहराएर गाइरहन्छ। जब ताल काट्दछ तब गीत र नाच एकसाथ टुङ्गिन्छ मात्र सोरठीको गीतमा मादलको बोल, नाच र गीतको बोल लगातार गएर एकै साथ टुङ्गाउने गरिन्छ। अरू गीतको चाहिँ टुक्कालाई नै धेरै पल्ट दोहरारहइन्छ र मादलेले आफ्नो खूबी देखाई मादल बजाउँछ त्यसैमा नाच्नेहरूले पनि मादलको बोलअनुसार आफ्नो फूर्ति देखाएर नाच्दछन्। मादलको ताल फिराउने काम पुरुसुङ्गेको हातमा हुन्छ, जसलाई ताल मार्ने भन्दछन्।

धार्मिक दृष्टिकोणबाट पाङ्दुरे नाच यो बेला नचाउने र यो बेला बन्द गर्नुपर्छ भन्ने कुनै नियम छैन। धार्मिक पर्वअनुसार जात्रा लाग्ने ठाउँमा जुनसुकै महीनामा पनि नाच, गान, भजन इत्यादि लगिन्छ, साथै कुनै धर्म कार्यको साङ्गेमा पनि निम्तो दिएर नाच बोलाउने चलन छ। त्यस्तै नाचको महत्त्व कार्तिक महीनामा पनि हुन्छ। कार्तिकको दान भन्ने चलन अद्यापि जहाँतहीं पाइन्छ। यी कुराहरूले गर्दा नियमित रूप देखिन्न तापनि नाचका गर्राहरूले आफ्नो नाच राम्रो बनाउन सिक्ने अवस्था भदौ महीनादेखि मानिन्छ। नाचका गुरुहरूले राम्रा राम्रा ठिटाहरूलाई मारुनी नाच्न सिकाउँछन्। सबै गर्राहरूलाई सोरठी गाउन सिकाइन्छ, जसबाट आफ्नो शेषपछि पनि आफ्नो गाउँको नाच प्रसिद्ध भइरहोस्। यही भावनाले आजसम्म हाम्रा विभिन्न लोक-नाचहरू बाँचिरहेका छन्। बरु आजको विकासले लोकनाचहरूलाई लत्याउँदै हिड्न लागेको छ। यसमा सबै कलाकारहरूले राम्रो ध्यान दिनु आवश्यक छ। केही वर्ष अगाडिसम्म पूजा, जागराम, भोजको निम्तो र विवाहको उत्सव भएको ठाउँमा मादलको आवाज निक्कै सुनिन्थ्यो, तर आजकाल रकनरोल, ट्विस्ट इत्यादिको रेकर्ड मात्र सुनिन्छ। विदेशी नाच नाच्न नजान्नेहरूलाई बोलाउन समेत छाडिसके भने मादलको त कुरो नै आएन। यी घटनाहरू आज सबै शिक्षित समाजको आँखामा झल्किरहेछ, सबैले त्यसलाई नै रुचाइरहेको देखिन्छ। यसरी नै समाजको रहनसहनमा विदेशी नाच, गीत इत्यादि भिजेर गयो भने भोलि हाम्रो लोकगीत लोकनाच कुन चाहिँ होला त्यो सबैले सोच्नुपर्ने कुरा छ।

मैले १० वर्षको उमेरदेखि नाचको गर्रामा सम्मिलित भएर सबैभन्दा पहिले मारुनी भई नाचेको थिएँ। त्यस बेलादेखि लिएर पुरुसुङ्गे मादले समेत भई नाच्दाको अवस्थासम्म पहाडतर्फ कुनै विदेशी नाचको प्रभाव परेको थिएन। सुदुर पूर्व- पश्चिम र

तराईक्षेत्रमा भँडिनीको नाच ज्यादा चल्ती थियो रे। काठमाडौंमा पनि भँडिनीको नाचले हलचल मचाएको थियो भन्ने सुनेको थिएँ। पछि भँडिनीको नाच काठमाडौंमा ल्याउन नपाउने समेत भएको हो भन्दछन्। यी कुरा त्यही बेलाका बूढापाकालाई राम्रो ज्ञान होला। जे होस् त्यस बेला विदेशी नाच नाचेर नाम कमाउने चलन थिएन, सबै जना आ-आफ्नै चलनअनुसारको नाचहरू नचाउने गर्दथे, दिव्योपदेशले औंल्याएको बाटो पनि यही थियो। तर आज यी कुराहरुमा धेरै नै पल्टा खाइरहेछ। शायद सोरठी, चरित्रनामबाट नाच-गान गरेको सुन्न गारै पर्ला। के रेडियोबाट सोरठी, चरित्र गाउन हुन्न र? के कुनै संस्थाले यी नाच देखाउन सक्दैन? हुन सक्छ, पाङ्दुरे नाच नचाएर आफू पनि किन पाङ्दुरे बन्ने? यही भावना जमेको होला धेरैको मनमा, नत्र बम्बई गएर भारतनाट्य, कथकली जस्ता नाच सिकेर आउन सक्नेले गाउँघरमा गई सोरठी, चरित्र इत्यादि हाम्रा लोकनाच हेरेर नाच्न किन नसक्नु? मात्रसच्चा हृदयले आफ्नो सम्झनुमा फरक छ। आज हाम्रो लोकगीत र लोकनाच भन्ने हो भने सबै कलाकारहरू र संगीतप्रेमीहरूले २००७ सालभन्दा अगाडिको गीत, नाचहरूलाई खोजी गर्नुपर्दछ। यिनै कुराहरूलाई लिएर हाम्रो पाङ्दुरे नाचको रूपरेखा दिएको छु। यो कुराबाट १९९० सालभन्दा अगाडिका संगीत-प्रेमीहरूलाई जरूर चित्त बुझ्नेछ र त्यसभन्दापछिका धेरैलाई के कस्तो लाग्नेछ, समयले देखाउँदै जानेछ।

नाचको गर्रा:–

नाचको गर्रा भनेको गुरुले नियन्त्रण गर्दै आएको नाचमा भाग लिने मानिसहरूको समूह हो। यसमा दुई-तीन गाउँ मिल्न पनि सक्दछन्। एउटै गाउँमा दुई-तीनोटा नाचको गर्रा बन्न पनि सक्दछ। यही नै हुनुपर्छ भन्ने नियम छैन। हाम्रो लोक-नृत्यमा गर्राकै सबैभन्दा ठूलो महत्त्व छ र कुनै गाउँमा प्रत्येक घरले नाचको गर्रामा सामेल हुनैपर्छ। त्यस कारण एउटा गर्रामा यति नै मानिस हुनुपर्छ भन्ने केही नियम छैन। एउटै गाउँमा धेरै नाचको गर्रा हुनुको मुख्य कारणहरू जातीय ढंग र आपसी झगडा नै हो। यी दुई कारणमा पनि मुख्य गर्रा फुटाउने आपसी झगडालाई नै मानिन्छ। यसरी गर्रा फुट्न लागेपछि त्यो गाउँको नाच बिग्रँदै जाने धेरै सम्भावना हुन्छ। त्यसैले ठूला-ठालू मिली, झगडा मिलाई नाचको गर्रा फुट्न दिंदैनन्। गाउँको चलनअनुसार भदौ लागेपछि सबै कुराबाट सुविधा पाउने हुँदा कुनै ठाउँमा भेला भई आधा राततम्म बसी नाच तालिम गर्दछन्।

नाचको गुरु:–

नाचमा बसेर हरेक कुरामा अनुभव भएको एउटा पाको र सबैले मान्यता गरेको मानिसलाई गाउँ-घरमा नाचको गुरु भन्ने चलन छ। गुरु सबै कुरामा सिपालु भएमा नै हाम्रो पाङ्दुरे नाच राम्रो हुन्छ। नाचको गुरु कसरी हुन्छ भन्ने बारेमा कुनै नौलो कुरा छैन, बालकै कालदेखि गर्रामा सम्मिलित भई जसले मन लगाएर नाच-गान गर्दछ, पछि त्यही नै नाचको गुरु बन्न सक्दछ। धेरै जस्तो ठाउँमा पुस्तौनी ढङ्ग नै चलेको देखिन्छ, जस्तो बाबु

उस्तै छोरा भन्ने चलन अद्यापि गाउँ-घरमा प्रचलित छँदै छ । वाबुले जानेको कुरा छोराहरू स्वभावैबाट जान्न सक्दछन् । यस बाहेक अरू पनि गुरु बन्न सक्दछन । यसमा कुनै आपत्ति छैन, मात्रनाचको आदिदेखि अन्त्यसम्म जानेको हुनुपर्दछ । कुनै कुनै ठाउँमा मान्यताको आधारमा गुरु थापना गरेको हुन्छ र उसलाई नाचको बारेमा पूरै ज्ञान छैन भने आफू गुरु-बाबु बनेर बस्दछ, अनि आफ्नो गर्रामा भएको सबैभन्दा सिपालुलाई गुरु बनाएर राख्दछ यस्तो छ भने गुरु-बाबुको काम गर्रालाई फुट्न नदिनु र नाचको लागि चाहिने खर्चको व्यवस्था मिलाउने, नाचबाट भएको आम्दानीको हरहिसाब राखी भोज खाने र नाचको सामानमा खर्च गराउने उसैको हातमा हुन्छ । कुनै कुनै नाचको गर्रामा एउटा गुरु-बाबु र दुई-तीन जना गुरु-भाइ पनि हुन सक्दछन्। यस्तो हुनुको मुख्य कारण आफ्नो गर्रामा नाचको आदिदेखि अन्त्यसम्म जान्ने एकै जना नहुनाले हो । यस्तो भए तापनि गुरु-बाबुले आफ्नो गर्रालाई राम्रो तरीकाबाट राखी नाच चलाउँदै लैजान्छ ।

मारुनी:-

यो मारुनी शब्दको बारेमा धेरै ठाउँमा विभिन्न कुराहरू लेखेको पाइन्छ । कसैले मारुतीबाट मारुनी बनेको भनी लेखेका छन्, कसैले यस्तो पनि भन्छन्, नाचको गर्रामा सबै पुरुष मात्र हुने र मुख्य नाच्नेलाई स्वास्नीमानिस बनाएकोले मारानी भनेको हो । यो मारानी शब्द महारानीको अपभ्रंश हो र मारानी धेरै ठाउँमा भनेको सुनिन्छ। यसै मारानीबाट पछि मारुनी बन्न गएको हो भन्दछन् । यो कुरा धेरै सत्य देखिन्छ । गाउँ-घरमा रोपाइँमा जाने नारीहरूलाई रोपाहर मारानी र दाईमा जानेलाई दयारे मारानी भन्दछन्। त्यस्तै नाचमा सिंगारिएको ठिटोलाई नाचको मारानी भन्दा भन्दै मारुनी मात्र भनेको हुनु धेरै संभव छ । जे होस् हाम्रो पाङदुरे नाचमा दुई जना या चार जना मारुनी हुनैपर्छ । यदि मारुनी छैन भने त्यस्तो नाचलाई ठाडो नाच भनिन्छ । मारुनी हुने ठिटाहरू छान्दा १०।१२ वर्षको ठिटा-लाई नै छानिन्छ र नाच सिकाउने गर्दछन् । कुनै कुनै ठिटाहरू २०।२२ वर्षको उमेरसम्म पनि मारुनी हुन स्वाउँछन् र भैराखेका पनि छन् । खुदै मैले १० वर्षको उमेरदेखि १६ वर्ष-सम्म मारुनी नाचेको थिएँ र पछि पुरुसुङ्गे भईनाचें, साथै मादले पनि बनें र नाचको गुरु भई भई केही वर्ष गाउँमा बसी नाच चलाएको थिएँ । यसरी मारुनी सिंगारेर नाच नचाउने हुँदा हाम्रो पाङदुरे नाचलाई मारुनी नाच पनि भन्दछन् । एउटा गर्राले बढीमा ६ जनासम्म मारुनी सिङ्गारेको हुन्छ, तर एकै चोटी नाच्दा ४ जनाभन्दा बढी नाच्दैनन् । धेरै ठाउँमा दुई जना नै नाच्दछन् र सबैले आलोपालो गरी नाच्ने गर्दछन्। हाम्रो पाङदुरे नाचमा स्वास्नी-मानिसलाई नै मारुनी बनाएर नचाउने चलन छैन ।

पुरुसुङ्गे :—

मारुनीहरूको बीचमा बसेर नाच्ने ठिटालाई पुरुसुङ्गे भन्दछन् । मारुनी सिंगा-रिएको छैन र खाली ठिटो मात्र नाचेको छ भने त्यसलाई पुरुसुङ्गे भन्दैनन् । धेरैजसो

गर्रामा सिपालु मारुनी पछि पुरुसुङ्गे बन्दछन्, साथै नाचको गुरुपनि यही तरहबाट बन्दै जान्छ। ज्यादा फुर्तिलो पुरुसुङ्गे छ भने ४०।५० वर्षसम्म नाच्दछन् । सिपालु पुरुसुङ्गेले मादलेलाई समेत आफ्नो चालमा ल्याएर मादलको ताल फिराउन लगाउँछ । पुरुसुङ्गे भर्खरको सिकारु छ भने मादलेको तालमा नाच्नुपर्दछ । आजकल कुनै कुनै पत्रिकामा पुरुसुङ्गेलाई जोकर, ढँट्टुवारे इत्यादि नाम दिएको देखिन्छ । तर पुरुसुङ्गे कुनै हालतमा पनि जोकर हुँदैन। खास गरी सोरठी, चरित्र, ख्याली, झ्याउरे, चुड्का नाचमा दुईपट्टि मारुनी राखी बीचमा पुरु-सुङ्गे बसी नाच्ने चलन अद्यापि छँदैछ । हँस्सीको लागि लबार पाँडे बेग्लै निस्किन्छ । विभिन्न नाचमा लबार पाँडेको छुट्टाछुट्टै नाम हुन्छ, लाखे नाचमा जिस्काउने, घाँटु नाचमा भालेघाँटु, भजनमा ढेडु, पाङ्दुरे नाचमा लबार पाँडे, दमाईं नाचमा भोटेसेलो भनी नाचेर हँसाउने गर्दछन् । पुरुसुङ्गेलाई जोकर, ढँटुवारे या लबारपाँडे शब्दको प्रयोग लोकनाचमा ज्ञान नभएकोले मात्र गर्न सक्दछ, नाचमा राम्रो अनुभव भएकाले त्यस्तो नाम निश्चय दिने-छैन ।

मादलेः–

मादल बजाएर नाच-गान गर्नेलाई मादले भनिन्छ । मादले हुन मादल मात्र बजाउन जानेर हुँदैन । सोरठी, चरित्र, ख्याली नाचमा मारुनीहरू र पुरुसुङ्गेको साथमा कसरी नाच्नुपर्छ, त्यो पनि जानेकोलाई मात्र मादले भनिन्छ । नाचको गर्रामा मादल बजा-उने त धेरै जना हुन सक्दछन् तर मादलेको पूर्ति देखाएर नाच्न जान्ने धेरै हुँदेनन् । जो मारुनी-देखि क्रमशः नाच्दै आउँछ, उसैले मादलेको राम्रो चमत्कार देखाउन सक्दछ । गाउँको चलन-अनुसार नाच्न जान्नेहरू पहिले मारुनी हुन्छन्, अनि पुरुसुङ्गे । र त्यस पछि मादले हुन्छन् र एक-दुई गुरु बन्न सक्दछन्। कोही लबार पाँडे बन्दछन् ता कोही गर्रा मात्र भएर बस्दछन् । खास गरी हाम्रो पाङ्दुरे नाचमा मादले नभै हुँदैन । त्यसैले पनि आज कुनै संस्थाले यी नाच देखाउन नसकेको हो । मादल बजाउने मादलेकै आज कमी भैरहेछ । हुनत नेपालीले मादल बजाउन जान्दैन भन्नु चराले उड्न जान्दैन भन्नु जस्तै हो, तर के गर्नु मादलको ठीक ठीक ताल बजाउने मादले कुनै संस्थामा देखिंदैन । आज सबैलाई कक्षा हासिल गरेको कलाकार चाहि-एको छ भने हाम्रो सबै पाङ्दुरे कलाकारहरूले के कक्षा हासिल गर्ने, हातमा कोदालोको ठेला नपर्नु र घाम-पानीमा बिरामी नहुनु नै सबैभन्दा ठूलो कक्षा हासिल गरेका छन् । अनि कहाँ-बाट रेडियो, राष्ट्रिय नाचघर जस्तो लोक-सांस्कृतिक केन्द्रमा स्थान पाउने ? यही समस्या परेकोले आज पाङ्दुरे नाच देखाउन नसकेको हो । नत्र गाउँघरमा सोरठी, चरित्र, ख्याली, भजन झ्याउरे नाच नाच्ने, बजाउने र गाउने पाङ्दुरे कलाकारहरू जति भने पनि पाइन्छन् भने किन तिनीहरूलाई उचित स्थान नदिनु ? खास गरी हरेक लोक-संगीतसम्बन्धी ठाउँहरूमा अनुभवी कलाकारहरू राखिनुपर्दछ, अनि मात्र हाम्रो ठोस लोकगीत लोक-नाचहरूको उन्नति हुन सक्दछ त्यस्तै पाङ्दुरे नाचको लागि अनुभवी गुरुहरू राख्नैपर्दछ । तब ठीक ठीक रूपमा लोकनाच देखाउन सकिन्छ, नत्र भने उही रकनरोल, र कथककलीमा नै सुछिनेछ । यी कुराहरू सबै संगीत-प्रेमीहरूले खोजी गरी आफ्नो संस्कृतिलाई बचाइराख्नु परम धर्म हो ।

मुजुरेः-

हाम्रो पाङ्दुरे नाचमा मुजुरा बजाउने चलन प्रसिद्ध छ र त्यही मुजुरा बजाउने-लाई मुजुरे भनिन्छ । झलक्क हेर्दा मुजुरा बजाउन सजिलो होला जस्तो लागे पनि ठीक ठाउँमा पारी बजाउन निकै गाह्रो कुरा छ । त्यसैले एउटा गर्रामा मुजुरा बजाउने मुजुरे धेरै हुँदैनन्, दुई-चार जनाले मात्र राम्रो बजाउन सक्दछन् । मुजुरा छैन भने सानु झ्याली बजाउँछन् जे होस्, मादलको तालमा छ्याँई छ्याँई शब्द आएको छ भने निकै राम्रो सुनिन्छ । गर्रामा मुजुरे छैन भने मात्र बजाउँदैन तर ठकन हान्दा र गर्दा बाँध्दा बजाउनैपर्छ । यसमा सरल तरीकाबाट बजाउँदा पनि तालमा मिल्न जाने हुँदा जसले पनि बजाउन सक्दछ । खास गरी सोरठी, चरित्र-तालमा मुजुरा बजाउन गाह्रो हुन्छ र मुजुरा नबजाईकन पनि नाच नचाउने गरिन्छ । वास्तवमा धेरै जसो नाचमा मुजुरा बजाउने नै गर्दछन् ।

क.र्ता.लेः-

अब हाम्रो लोक-कलाकारमा कर्तालेको बारेमा पनि हेरिहालौं । कर्ताल बजाउने-लाई कर्ताले भनिन्छ । यो कर्ताल बजाउन पनि तालमा निकै ज्ञान भएको हुनुपर्दछ । लोक-नाचहरू धेरैमा कर्ताल बजाउने चलन थियो र गाउँ-घरमा अझैपनि भजन, बालुन र पाङ्दुरे नाचमा कर्ताल बजाउँदै छन । कर्ताल बजाउनेमा सबैभन्दा महत्त्व भजनमा हुन्छ । पाङ्दुरे नाच गर्दा मादलको साथमा झप्का दिने काम गरिन्छ । कर्ताल पनि हाम्रो प्राचीन बाजा मानिएको छ ।

लबार पांडेः-

गाउँ-घरमा नाच नचाउँदा धेरैजसो नाचमा ठट्टा राखेको हुन्छ, साथै छुट्टाछुट्टै नाचमा छुट्टाछुट्टै तरीकाबाट ठट्टा गर्दछन् । यसरी ठट्टा गर्ने तरीकालाई पनि छुट्टाछुट्टै नामबाट पुकारिन्छ । खास गरी लबार पाँडे पाङ्दुरे नाचमा हुन्छ र यसबाट मारुनी पुरुसुङ्गे-हरू र मादलेलाई थकाइ मार्ने समय दिइन्छ । लबार पाँडेलाई आजकल गाऊँ घरमा जोकर भन्दछन् । यो नाम १९९६ सालमा पल्टन हिन्दूस्थान गएपछि बिदामा आउनेहरूले र पल्टन फिर्ता भइसकेपछि पल्टन-पल्टनको नाचबाट फैलिँदै गएको हो । लबार पाँडेले अनेक तरीका बाट हँसाउने काम गर्दछ, साथै पहिरनबाट पनि हँसाउँछ । यो चलन अद्यापि गाउँ-घरमा छँदैछ र हाल विभिन्न नाचका संस्थाहरूले कमिक नाम दिएर अनेक तरीकाबाट हँसाउने गर्दछन् । यसरी नामको विकास हुँदै गएको धेरै कुराहरूमा पाइन्छ । आज हामीले आफ्नो प्राचीन चीजहरूको नामलाई नै त्याग्नु कहाँसम्म राम्रो होला त्यो सबैले सोच्नुपर्ने कुरा छ ।

हाम्रो पाङ्दुरे अथवा मारुनी नाचका कलाकारहरू यी माथि लेखिएका ढङ्गबाट सम्मिलित भएका हुन्छन् । खास गरी एउटा नाचको गर्रामा चाहिने मुख्य कलाकारहरू यी नै हुन् । यसरी हाम्रो लोकनाचमा गर्रासमूहको नियम छँदा छँदै आज कुनै ठाउँको नाच

प्रचारमा ल्याउन सकेको छैन, शुन शरमको कुरो छ । हुन त हाम्रा लोकनाचहरू एकछिन नचाएर केही महत्त्व हुँदैन । सोरठी, चरित्र, भजन घाँटु, वालुन जस्ता कथानक नाचहरूको एउटा-दुइटा गीत गाएर नचाउँदा केही रहस्य निक्लिदैन । हाम्रा लोक-गीतहरूका सबैताललाई मिलाई कुनै एउटा कथालाई लिएर दुई-तीन घण्टा लाग्ने नाटकीय रूपबाट नाच नचाए मात्र हाम्रो लोकनाचको महत्त्व देखा पर्नेछ। जबसम्म हामी साधनयुक्त भई परिष्कृत रूपमा आफ्नै ढङ्गबाट नाच-गान गर्दैनौं, तबसम्म हाम्रो लोकनृत्यको उद्धार हुन सक्नेछैन ।

मारुनीको पहिरन

मारुनी सिंगार्दा धेरैजसो ठाउँमा जामा, चोलो, पटुका लगाउँछन् र कपालमा नातो बाँध्ने या घुम्टी हाल्ने गर्दछन्, साथै घलेक पनि बांध्छन् पोशाकहरू आफ्ना गच्छे अनुसार मार्किनी छिट र चीनदेखि मखमलसम्मको हुन सक्दछ । गहना लगाउँदा पोते, तिलरी, कानमा सुन अथवा एयररिङ्ग, बाला चुराहरू लगाउँछन् । खास गरी कपालमा नातो बाँधेको छ भने सुन लगाउँछन् र घुम्टी हालेको छ भने एयररिङ्ग लगाउँछन् । कुनै कुनै ठाउँमा कपाल पनि किनेर लगेको हुन्छ। यसरी मारुनी सिंगार्दा आफ्ना दिदी बहिनीहरूले सिंगार-पटार पारिदिन्छन् र कसै-कसैले आफ्नै गहनाहरू पनि लाइदिन्छन् बिग्रे-भत्के मातिर्ने गरी धेरैजसोले दिन्छन । नक्कली गहनाहरू कुनै कुनै गर्खामा मात्र किनेर राखेको हुन्छ । यो चलन आज पनि गाउँमा छँदैछ । वास्तवमा नाचलाई चाहिने धेरैजसो सामानहरू किनेरै राखेको हुन्छ । नाचमा भएको आम्दानी पनि सबैले मिली भोज खान्छन् र बचेको बाँडेर लिन्छन् । कुनै कुनै वर्ष नाचको सामान किन्न केही हिस्सा छुट्याएर राख्दछन् । हाम्रो पाङ्दुरे नाचमा मारुनी नसिंगारी हुँदैहुँदैन ।

पुरुसुङ्गको पहिरनः-

पुरुसुङ्गेले किनारावाल सेतो जामा, सेतै कमीज, कुनै पनि रङ्गको फेटा र इस्टकोट लगाउँछ । साधारण सिंगार पार्दछ र छ भने कपडाको जुत्ता लगाएको हुन्छ । पुरुसुङ्गेको पोशाक पनि सगोलमा किनेर राखेको हुन्छ। कसै-कसैले हातमा रुमाल पनि लिन्छन् साथै कसै-कसैले गादा पार्ने चलन पनि छ । तर सबै ठाउँमा यो चलन हुँदैन । जे होस् पुरुसुङ्गेको पहिरन एउटा छरितो ठिटाको रूपमा हुन्छ र कताकतै जामाको सट्टा धोती कछाड नै लाएर नाच्ने चलन पनि छ ।

मादलेहरूको पहिरनः-

मादलेहरूको पहिरन धोती कछाड, कमीज या भोटो, इस्टकोट र सेतो फेटामा हुन्छ । धेरै जसो ठाउँमा मादलेको लुगा किनेको हुँदैन र कताकतै मादलेको लुगा पनि किनेर राखेको हुन्छ । यो कुरा नाचको उन्नतिबाट हुन सक्दछ। यही पहिरनमा मादल भिरेर नाच्नेलाई मादले भनिन्छ। आजकल फेटाको सट्टा कालो टोपी लाएर पनि मादलेहरू नाच्ने

गर्दछन् । तर धेरै जसो फेटा नै गुथ्दछन् । गाउँ-घरमा फेटाको नै ज्यादा महत्त्व छ । यो कुरा गाउँ-घरमा गएर जात्रा हेर्नेलाई थाहा हुनुपर्छ ।

गुरुको पहिरनः-

नाचको गुरुले लाउने पहिरन मादलेसरह नै हुन्छ र उमेरदार गुरु छ भने पुरुसुङ्गे भएर नाच्न पनि पछि पर्दैन, साथै मादले पनि हुन सक्दछ । तर पाको गुरु छ भने नाच्ने काम गर्दैन । कसै-कसैले गर्रामा नै बसेर मादल बजाउँछ ता कसैले मुजुरा पनि बजाउने हुन्छ, कोही चाहिं खालि गीत मात्र झिक्ने पनि हुन सक्दछ। पहिरनमा पनि ज्यादा नै बूढो छ भने जस्तो लुगा पनि लाएको हुंन सक्दछ ।

लबार पाँडेको पहिरनः-

लबार पाँडेको नामबाट नै पहिरनको अनुमान गर्न सकिन्छ । तर कुनै कुनै ठिटाहरूले पहिरनबाट हैन, बोलचालको ढङ्गबाट हँसाउने पनि हुन्छन् । त्यस कारण लबार पाँडेको पहिरन यहीनै हुन्छ भन्न सकिन्न। कसैले पहिरनबाट हँसाउँछन् भने कसैले हिंडाइबाट हँसाउन सक्दछन् । कसैले बोलाइबाट हँसाउँछन्, भने कसैले नाचेर गीत गाएर पनि हँसाउन सक्दछन् । यसमा यही नै हुनुपर्छ भन्ने कुनै नियम छैन ।

मध्य भागको मारुनी नाच (पाङ्दुरे नाच) मा पहिरनको आवश्यकता पर्ने कलाकार यिनै हुन् । अरू गर्रा आफ्नु जात्रा जाने हैसियतको पोशाक लाएर जान्छन् । यसरी छुट्टाछुट्टै नाम र पोशाकहरू अपनाइएको छँदा छँदै पनि आज कति ठाउँमा नाचको नियमलाई वास्ता नगरी जथाभावी लोकनाच भन्दै प्रचार गरेको देखिन्छ। बरु त्यस्ता नाचहरूलाई लोकनाच नभनी आधुनिक नाच नै भने बाधा पर्ने थिएन । जब सोरठी, चरित्र, ख्यालि, झ्याउरेलाई नाटकको रूपमा नलगी ठोस लोकनाचको रूपमा नचाउँछ भने मारुनी दुई या चार ओटी पुरुसुङ्गेको दायाँ-बायाँ बसेर नाचेको हुनुपर्छ। यदि ठाडो नाचको रूपमा नचाइन्छ भने पुरुसुङ्गे एकलै या मारुनी दुईटी अथवा एउटी मात्र नाच्न शक्दछे। यस किसिमको नाचमा ख्याली भाका, झ्याउरे भाका झ्याउरे गीत गाइएको हुन्छ। सोरठी, चरित्र, ख्यालीमा यस किसिमको नाच हुन सक्दैन। आजसम्म सोरठी, चरित्र, ख्याली, झ्याउरे तालमा कुनै गीति नाटक गरिएको छैन, साथै सोरठीको कथालाई नाटकीय रूप दिइएको कतै देखिएको छैन। आधुनिक गीतमा पौराणिक कथाको धेरै गीति नाटक प्रदर्शनमा आएका छन्, तर लोकगीतको ताल-सुरमा भने आएको छैन। लोक-ताल र लोक-भाकामा नाटक लेख्न नहुने हो कि या पाङ्दुरे नाचमा नाटक खेल्न नहुने हो यसमा सबै संगीत-प्रेमीहरूले एक पल्ट मन दिएर विचार गर्नुपर्ने अवस्था आएको छ ।

अब पाङ्दुरे नाचसम्बन्धी केही नियमहरू बताउँछु जो, हाम्रो धेरै जसो गर्रामा सम्मिलित भएको हुन्छ । सबैभन्दा पहिले गर्रा बस्ने तरीकालाई नै हेरौं । कुनै पनि ठाउँमा गएर नाच देखाउँदा गर्रा बसेको पट्टि पछाडि र नाच्ने ठाउँलाई अगाडि मानिन्छ । दर्शक

वसेको पट्टि नाच्ने ठाउँ हुन्छ । जात्रामा चारैतिर दर्शकहरू वसेको पनि हुन्छ। जे होस्, नाच शुरू गर्दा गर्रा वसेकै ठाउँवाट शुरू हुन्छ । सवैभन्दा अगाडि मारुनीहरू र पुरुसुङ्गेको लहर हुन्छ । त्यसपछि मादलेको लहर हुन्छ, अनि गर्राहरू हुन्छन् र गर्राको बीचमा गुरु वस्दछ । २००७ सालभन्दा अगाडि पहाडी गाउँहरूमा पाङ्दुरे नाच नाच्दा पर्दा हाल्ने चलन थिएन। आजकल कताकतै पछाडिको पर्दा हालेर पर्दापछाडि गर्रा वस्ने चलन पनि पुगेको छ। तर धेरैजसो पर्दा हालिंदैन। नाचको शुरूमा गर्रा वाँध्नु छ भने सवै गर्रा वरिपरि भएर मारुनीहरू, पुरुसुङ्गे-मादलेहरू र गुरुलाई बीचमा पारी गर्रा बाँध्दछन् र ठकन हान्दछन् । ठकन हान्दा सरस्वती चढ्नेहरू जम्मा भएमा ठकनवाट सरस्वती छुटाएपछि मात्र नाच शुरू गरिन्छ। सवैभन्दा पहिले सरस्वतीको वन्दना भएको चरित्र, गीत या ख्याली गीतवाट नाच शुरू हुन्छ। त्यसपछि सोरठी जान्ने गुरु छ भने सोरठीको गीतमा नचाउँछन्। सोरठी जान्ने गुरु छैन भने रामायण अथवा कृष्ण-चरित्रको गीतहरूमा नचाउँछन्। समयलाई रसिलो बनाउन ठाउँ-ठाउँमा ख्याली-भाका, झ्याउरे भाका र झ्याउरे गीतहरू पनि गाएर नाच नचाउने गरिन्छ। यसै गरी रातभर एक नास सँग नाच नचाउने गर्दछन्। अझै सिपालु गुरुहरूले रातको प्रहर जनाएर जात्रालुहरूलाई सचेत गराउँदै ख्याली, चरित्र झ्याउरे तालको गीतमा नाच नचाउन पनि पछि पर्दैनन् । आखिर उज्यालो हुने वेलामा बत्ती वाल्ने, जागराम बस्ने र जात्रालुहरूलाई बत्ती सेलाउन जाऊँ, न्वाउँन जाऊँ भन्ने भावनाका गीतहरू गाएर नदी अथवा धारामा लाने काम पनि गर्दछन् । न्वाइध्वाई गरिसकेर देउताको मन्दिरमा आई दर्शन गरेपछि मात्र आफ्नो आफ्नो गाऊँलेको साथमा मिली त्यस ठाउँवाट फर्कन्छन् । यी चलनहरू अद्यापि गाउँ-घरमा पाइँदैछन्। यी त भए रातभरिका नियम, अव पाङ्दुरे नाचमा सम्मिलित भएको छुट्टाछुट्टै नाचको पनि संक्षेपमा केही नियमहरू दिएर नाचको परिचय दिन्छु। हाम्रा नृत्य-विशेषज्ञहरूलाई पनि पाङ्दुरे नाचको रूपरेखा हेर्न घच्घच्याउँदै आह्वान गर्दछु, जसबाट हाम्रो लोक-नृत्यहरूको सक्कली रूपरेखा प्रचारमा ल्याउन सकियोस् ।

सोरठी लामी तालको नाच

सोरठीको लामी तालमा नाच नचाउँदा सवैभन्दा पहिले मादलेले मादलवाट सोरठी लामो तालको बोल वजाई मादलको तालमा पयर चाल्दै आफूले सिकेमुताबिक अगाडि गएर आफ्नो ठाउँमा आई एक लहर भई मादल बजाइरहन्छन् । तब मारुनी र पुरुसुङ्गे पनि त्यसै गरी आफूले सिकेमुताविक अगाडि गएर आफ्नो ठाउँमा आई पुग्दछ । यो काम एकै साथ एकापट्टिवाट मादले र अर्कापट्टिवाट पुरुसुङ्गे र मारुनीहरू पनि जाने गर्दछन् । जब आफ्नो आफ्नो ठाउँमा आई पुग्दछ, तव गुरुले मादलको बोलमा ठीक ठाउँवाट गीत उठाउँछ। त्यसै वेला मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे एकै लहरमा अगाडि गएर आफूले सिकेमुताबिकको हाउ-भाऊ गर्दै गीत दोहरिएर आखिरी बोलमा पछाडि हट्दै आउँछन् र गीतको दोस्रो टुक्रा 'हे हो' को साथमा मादलेसमेत सवै अगाडि बढी मादलको ठीक बोलमा सवै जना एकै साथ बस्दछन्, अनि मादलेले ताल फिराउँछ, त्यही तालमा सवै जना एकै साथ फूर्तिसित घुम्छन् र मारुनीहरू आफूले सिकेमुताविक बस्दछन् र मादले र पुरुसुङ्गे फूर्तिसाथ उफ्रन्छन्—साथै स्यावासको आवाज पनि गर्दछन्। अव गीत पहिलो टुक्का दोहरिन्छ र मादलेहरू पछाडि हट्दै जान्छन् र आफ्नो ठाउँमा पुग्दछन् । त्यसै वेला मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे छिर्कने खाँदै

आएर पूरै पछाडि गई दायाँको दायाँबाटै र बाँयाको बायाँबाटै फर्की सीधा हुँदै अगाडि गएर गीत दोहरीनुको साथसाथै एक लहर भई हाउ-भाउ गर्दछन् । यसमा पुरुसुङ्गे को चाल नियमित हुँदैन, जहाँ पनि जान सक्दछ । अब गीत दोहरिएर आँखिरी हुने वेला भएको हुन्छ, जब गीतको आँखिरी बोल आउँछ तब मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे एकैसाथ पछाडि हट्दछन् र गीतको चरन शुरू हुन्छ । चरनको पहिलो पाउमा मारूनीहरू र पुरुसुङ्गे अगाडि गई पूरा फर्केर पछाडि आई दायाँको दायाँ र बायाँको बायाँ फर्की छेउ-छेउबाट गएर छिर्कने खाई पछाडि आएर पूरा फर्की फेरि अगाडि पुग्दछन् । यस बखत गीत दोहरिएको हुन्छ जब गीतको आखिरी बोल आउँछ तब सबै जना पछाडि हट्दै आउँछन् । त्यस वेला मादलेहरू पनि आफूले सिकेमुताबिक अगाडि जान सक्दछन् । अब चरनको दोस्रा पाउ शुरू हुन्छ र मारुनीहरूलाई लिएर पुरुसुङ्गे सीधै अगाडि गई हाउ-भाउ गर्दछन् । गीतको आँखिरी बोलमा पछाडि हटेर आउँछन्, गीत तब दोहरिन्छ । यसमा मादलेहरू मेत सबै अगाडि गएर पूरा फर्की पछाडि आउँछन् ठीक त्यसै वेला टुक्राको दोस्रा पाउ 'हे हो' भन्ने गीत शुरू हुन्छ र सबै जना एकैसाथ अगाडि गई मादलको ठीक बोलमा बस्दछन् र मादलेहरूले ताल राख्ने काम गर्दा माथि लेखिए-बमोजिम सबैले आफ्नो आफ्नो कार्य पूरा गर्दछन् । अब फेरि टुक्राको पहिलो पाउ शुरू हुन्छ र माथि लेखिएबमोजिम नाच्दै जान्छन् । अनि दोस्रो चरणको काम उसैमुताबिक शुरू हुन्छ । सोरठी लामो तालमा सिकाएमुताबिक चरनमा मादलेहरू पनि अगाडि जान सक्दछन् माथै एकै ठाउँमा बसेर माथि लेखिएमुताबिक पनि गरिन्छ । 'हे हो' भन्ने गीतमा पनि सीधै अगाडि गएर बस्ने र तोकिएको ठाउँमा छरिएर बस्न पनि सक्दछ, तर ताल राखिसकेर पहिलो टुक्रामा सबै जना आफ्नो ठाउँमा आइपुग्नुपर्छ, ताकि चरन उठाउँदा उही आफ्नो ठाउँबाट काम गर्न सकोस् । यसैमुताबिक आखिरी चरनसम्म गएर ताल राखेपछि पहिलो टुक्राको आखिरी गीत सकिंदा मादलेले ताल फिराउँछ । त्यस बखत मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे पनि पछाडि एकै लहरमा आइसकेको हुन्छ, तब छोटी तालको बोलमा मादलेसमेत सबै जना एकै ठाउँमा दायाँ-बायाँ फर्किरहेका हुन्छन् ।

सोरठी छोटी तालको नाच

सोरठी छोटी तालमा जब ताल फिराएर एकैपट्टि सबै जना ओर्कने-फर्कने गरिरहेका हुन्छन्, तब गुरुले छोटी तालको गीतको टुक्रा शुरू गर्दछ । यो गीतमा शुरूबाटै मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे अगाडि बढ्दछन्, साथै गीत दोहरिन्छ । सिकेमुताबिक हाउ-भाउ गर्दछन् । गीतको आखिरीमा पछाडि हटेर आउँछन्, अनि गीतको चरन शुरू भइहाल्दछ । लामो तालमा जस्तै गरेर चल्तीमा छिर्कने खाई पछाडि आएर दायाँको दायाँ र बायाँको बायाँ बाटै अगाडि गई फेरि छिर्कने खाई पछाडि आई पूरै फर्केर अगाडि पुगी एक टुक्रा गीतमा हाउ-भाउ गरी पछाडि आउँछन् र पहिलो हिस्सा चरन फेरि दोहरिन्छ । यसमा पनि उसैमुताबिक गर्दछन् । अब चरनको दोस्रा हिस्सा शुरू हुन्छ । यसमा मादलेहरूसमेत सीधै अगाडि गई पूरा फर्केर पछाडि आई फेरि अगाडि पुग्दछन् । तब मादलेले ताल दिन्छ । यसमा मारुनी र पुरुसुङ्गे खूब फूर्तिसँग आ-आफ्नो ठाउँमा घुम्दछन् । साथै मादलेहरू पनि फूर्तिसाथ

उफ्रँदै पछाडि हटेर आँखिरी तालमा स्यावास भनी जोडरुँग उफ्रन्छन्। यही स्यावासमा पुरुसुङ्गे पनि फूर्तिसाथ उफ्रन्छ र मारुनीहरू तिकेमुताविक्र छयाप्प बस्दछन्, अनि छिटै छिकने खाँदै पछाडि आएर पूरा फर्की सीधै अगाडि जान्छन् र फेरि पछाडि हट्दछन्। यस बेला टुक्का गीत पनि सिद्धिएको हुन्छ र अर्को चरन शुरू हुन्छ। छोटी तालमा पनि मादले-हरू चरनको सुरैबाट सिकेमुताविक्र अगाडि जान सक्दछन्, साथै विभिन्न ढङ्गबाट चरनको समयलाई ख्याल राख्दै ठाउँ-ठाउँमा गएर नाच्न पनि सक्दछन्, तर दोस्रा चरनमा सबैजना पछाडि एकै लहरमा आइसक्नुपर्दछ। अनि दोस्रा चरनको काम उही मुताविक हुन्छ। यस प्रकारबाट पूरै चरन सकिएपछि मादलबाट लामी तालसँग मेल गराई एक गीतको नाच पूरा गरिन्छ। सोरठीमा छोटो तालको नाच नाच्दा पयरको चाल चल्तीमा जान्छ र लामी तालको भने ठाउँ-ठाउँमा रोकिँदै जान्छ, साथै ढीलो चालमा पनि हुन्छ, त्यसकारण लामो तालमा पयर चाल्ने तरीकासमेत दिँदैछु।

१ २ ३ । ४ ५ । ६ ७ ॥ १ २ ३ । ४ ५ । ६ ७ ॥
झ्यां ऽ धीं । झ्यां धीं । तां फत ॥ फत् फत् तां । फत् धीं । तां धीं ॥
पयरः— टेक्ने ऽ उ । टे उ । टे उ ॥ टे ऽ उ । टे उ । टे उ ॥
पयरः— उचाल्ने ऽ टे । उ टे । उ टे ॥ उ ऽ टे । उ टे । उ टे ॥

यो (माथि लेखिएको) किसिमबाट पयर चाल्दा मादलको बोलमा खूब ध्यान दिएर पयर उठाउने र टेक्ने गर्नुपर्दछ। अनि मात्र तालमा पर्न आउँछ- नत्र हिड्न नजानेको जस्तो हुन जान्छ। सोरठी गीतमा अभिनय गरेर नाच्ने मौका कता कतै मात्र पाइन्छ। त्यसैले धेरै जसोले गीत स्वाउँदो अभिनय गर्दैनन्, खालि निर्धारित अभिनय मात्र गर्दछन्। हातको मुद्रा पनि कम मात्रामा देखाइन्छ ती पनि निर्धारित गरिएकै हुन्छन्। यी कुराहरू कुनै पनि लोकनाच हेर्नेहरूलाई पूरा ज्ञान हुनुपर्छ।

चरित्र नाचः–

चरित्र नाच शुरू गर्दा मादलेहरूले शुरूको बोल बजाएर अनेक किसिमबाट अगाडि पछाडि दायाँ बायाँ गएर जब एक लहरमा पछाडि आई मिल्दछन्, अनि मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे एकापट्टि छेऊबाट निस्केर मादललाई हातले ढाक्दै एकै लहर बन्न जान्छन्। कुनै गर्रामा पुरुसुङ्गे मात्र निस्किएर नाच्ने ठाउँमा पूरै चक्कर खाएर अनेक तरीकाबाट नाच्दै मादलेको अगाडि आइपुगेपछि दुई तिरबाट मारुनीहरू निस्की मादललाई ढोग्दै एक लहर बन्दछन् र गुरुले गीत शुरू गर्दछ। गीत शुरू हुने वित्तिकै मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे अगाडिगई गीतका आखिरमा पछाडि आइपुग्छन्, तब मादलेहरूले ताल फिराउँदछन् र मादलेसमेत सबै अगाडिगई पूरा फर्केर पछाडि आउँनासाथ दायाँ फर्केर केही परसम्म पुगी पूरै फर्केर बायाँपट्टि पनि केही परसम्म पुगी फेरि पूरै फर्केर दायाँपट्टिबाट एक चक्कर खाई आ-आफ्नो ठाउँमा आएर दुई फन्का घुमी फेरि बायाँ पट्टिबाट एक चक्करखाई आफ्नो ठाउँमा आएर सीधै अगाडि पुग्दछन् र ढीला चालमा पछाडि हट्दै आउँछन्। अब पुरुसुङ्गे मारुनीहरूलाई कहिले अगाडि कहिले पछाडि लगेर एकै ठाउँमा घुमाउने गर्दछ। आफू चाहिं कहिले गर्रा भएका ठाउँमा कहिले मारुनी भएका ठाउँमा

र कहिले एकलै अगाडि गएर दर्शकहरूलाई अनेक हाऊ-भाउ देखाउनेसमेत गर्दछ र ताल माग्नको लागि मारुनी र आफूसमेत मादलेको लाइन गई मादलेरूमेतलाई अगाडि लिएर आउँछ र एकै लहरमा मारुनीहरू र आफू वस्दछ । यस अवस्थामा कुनै कुनै पुरुसुङ्गेले बिजुली चम्के-जस्तो गरी उठेर मादलेहरूलाई फर्काएर गर्रा भएका ठाउँमा आई अनेक किसिमको हाऊ-भाऊ गर्दै कहिले मारुनी भएका ठाउँमा गई छेकारो काट्ने र कहिले मारुनीहरूलाई जिस्काउनेसमेत गर्दछ । त्यसपछि मादलेलाई लिएर अगाडि आई आफू मारुनीसँग बसेर ताल माग्दछ । यो काम गीतको ठीक ठाउँमा पारेको हुन्छ । अब मादलेले ताल फर्काएर अर्को किसिमको बोल बजाउँदै फूर्तिसाथ उफ्रँदै पछाडि हट्दछन्, साथै मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे पनि फूर्तिसाथ तीन पटक उफ्री घुम्दै पछाडि आइपुग्दछन् । तव मादले, पुरुसुङ्गे, मारुनीहरू सवै फेरि अगाडि आई पूरा फर्कर पछाडि पुग्छन् र दायाँ बायाँ माथि लेखिएबमोजिम गर्दै जान्छन्। एवम् रीतवाट ताल माग्ने ताल फिराउने गर्दै ४।५ किसिमका वोलहरू वाजाउँछन् । यसमा हिंडाइको चाल मादलको बोलमा निर्भर गर्दछ, किनकि कुनै बोलमा छिटो चाल र कुनै बोलमा ढीलो चाल हुन्छ । त्यस कारण लगातार हिड्नु र ठाउँ ठाउँ मर्कँदै पछाडि हट्दै हिड्ने गरिन्छ । सिपालु मादलेहरूले एक पटक छिटो गएको छ भने अर्को पटक ढीलो जाने बोल वजाउँछ र ४।५ ताल गएपछि मादलेले वैठान गर्ने वोल वजाउँछ । त्यम वेला पूरै गर्रा बसेको हुनुपर्दछ । अब मादलेले शुरूको वोल वाजाएको हुन्छ सवै बसिसकेपछि उरूले चरन गीत उठाउँछ । यो गीतमा पहिले पुरुसुङ्गे हाऊ-भाऊ गर्दै अगाडि जान्छ र गीतको आखिरीमा आफ्नो ठाउँमा वस्न आइपुग्दछ, मादलेले पनि ताल काट्दछ र मादले, मारुनी र पुरुसुङ्गे एकैसाथ उठी घुम्दछन् र फेरि वस्दछन्। तब गुरुले उही गीत दोहराएर उठाउँछ । यसमा मारुनीहरू हाऊ-भाऊ गर्दै अगाडि गएर गीतको आखिरीमा आफ्नो ठाउँमा आई वस्दछन्, अनि मादलेले फेरि ताल काट्दछन् र सवै जना उठी घुमेर फेरि वस्दछन्। यसपछि गुरुले उही पहिलेको टुक्का गीत उठाउँछ । जब गीत दोहरिन्छ, त्यसै वेला मादलेले पनि मादलको ताल फिराइदिन्छ। र सवै जना एकै साथ उठ्छन् मादलेसमेत मारूनी, र पुरुसुङ्गेहरू शुरूमा जस्तै गरी अगाडि गएर पूरा फर्की दायाँ बाँया गर्दै चक्करखाई ताल माग्ने काम गर्दछन् र ४।५ ताल गएपछि आखि-रमा सोरठीको तालसँग सम्मिलित गराएर एउटा नाच पूरा गर्दछन् । गीत शुरू भएपछि उही गीतलाई वारवार दोहराइरहन्छ, चरनमा मात्र गीतको वोल फरक हुन्छ । चरित्र नाच्दा मादलको वोल यति नै किसिमको हुनुपर्छ भन्ने कुनै नियम छैन, साथै पुरुसुङ्गेले यति नै बेरमा ताल माग्नुपर्छ भन्ने पनि कुनै नियम छैन, जुन बेलामा भएपनि ताल माग्नैपर्छ, त्यो पुरुसुङ्गेको इच्छामा निर्भर गर्दछ। पुरुसुङ्गेले ताल नमागी जथाभावी ताल फिराउन हुँदैन। त्यस्तै मादलेले जतिसुकै किसिमको वोल फिराइरहे पनि गीत गाउँने र नाच्नेले वीचमा छाडिदिन हुँदैन । यी दुई कुराको नियम चरित्रमा ज्यादै महत्त्व राख्तछ ।

ख्याली नाचः—

ख्याली नाच शुरूगर्दा मादलेहरूले ख्याली शुरूगर्ने वोल वजाउँछन् र गुरुले ख्यालीको चरन शुरू गर्छ । यो गीतमा मारुनी पुरुसुङ्गे एकै ठाउँमा लहर मिली हाऊ-भाऊ

गर्दछन् । ठटेउली गीत छ भने गीतअनुमारको अभिनय पनि गर्दछन्, तर धेरै जसो साधारण हाउ-भाउ नै गर्दछन् जो पहिले देखि नै सिकाइराखेको हुन्छ । चरन गीत सकेर टुक्का गीत एक पल्ट भनेपछि मादलेले ताल फिराउँछ, त्यसैमा मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे फूर्तिसाथ एकै ठाउँमा फननन घुमेर मादलको बोल सँगसँगै छयाप्प बस्दछन् । साथै मादलेले अर्को किसिमको बोल बजाइहाल्दछ । यसमा मादले, मारुनी, पुरुसुङ्गेहरू सबै त्यसै ठाउँबाट दायाँबाट चक्कर खाँदै आफ्नो ठाउँमा आई दुई फन्का घुमी फेरि दायाँबाट चक्कर खाँदै आएर आफ्नो ठाउँबाट सीधै अगाडि गई पछाडि हट्दै आउँछन् र त्यसै ठाउँमा दुई फन्का घुमी अगाडि गएर मादलेले फेरि ताल फिराउने बोल बजाउँछ, यसमा मादले, पुरुसुङ्गे, मारुनी सबै फूर्तिसाथ घुमेर बस्दछन् र मादलको अर्को बोलमा विस्तार विस्तार उठी पछाडि हटेर त्यही बिस्तार विस्तारमा नै दायाँबाट एक चक्कर खान्छ, जब आफ्नो ठाउँमा आइपुग्दछ, तब मादलेले एक झट्का दिन्छ र सबै एकैसाथ फर्केर छिटो चालमा पूरै चक्कड खाँदै आएर आफ्नो ठाउँबाट अगाडि पुग्दछ, साथै विस्तार विस्तार पछाडि आएपछि मादलेले आखिरी ताल काट्दछ र मारुनी पुरुसुङ्गे र मादले फूर्तिसँग घुमी आखिरी तालमा बस्नुको सट्टा झुकेर नमस्कार गर्दछन् । कसै-कसैले चरित्रसरह गरी बैठानसमेत गराएर नचाउने चलन कताकतै पाइन्छ । खासगरी यसका बोलहरू फिराउने बेलामा बजाउँने छुट्टै बोल छ र आखिरमा पनि त्यही बोललाई बजाएर ताल काट्दछन् । यही ख्याली तालमा ख्याली भाकाका गीतहरू गाएर गीतअनुसारको नाच नचाउने पनि गर्दछन् । त्यसमा धेरै जस्तो माथि लेखिएकै कुराहरू सम्मिलित हुन्छन् र ख्याली भाकाको गीतमा टुक्का गीतको आँखिरीबाट मात्र मादल बजाई नाच शुरू गर्दछन् । कुनै कुनै मारुनी मात्र र कुनै कुनैमा पुरुसुङ्गे मात्र पनि नचाउने गर्दछन्। यसमा अगाडि पछाडि गर्नु आफ्नो इच्छामा निर्भर गदछ, साथै अभिनयहरू पनि इच्छा मुताबिक गर्ने चलन छ । पुरुसुङ्गे मात्र नाचेको छ भने दर्शकहरूमध्येका ठिटीहरूलाई छेड हानेर नाच्दछ। यस किसिमको नाच धेरै बेरसम्म नाचिंदैन र नाचको नियमअनुसार सोरठी या चरित्र लैजान्छन् ।

झ्याउरे नाचः—

झ्याउरे नाचमा गीत भट्याएर टुक्का भनेपछि मात्र आखिरबाट मादलेले मादल शुरू गर्दछ। जब मादलको शुरू गर्ने बोल बज्दछ, तब मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे त्यही बोलको साथ-साथै दायाँ बायाँ तीन तीन कदम ढल्कँदै गएर बस्दछन् र फूर्तिसाथ उठेर चक्कर खाँदै आफ्नो ठाउँमा आइपुग्दछन् । यसै बेला मादलेले छोटा रन्का दिएर मादल बजाई दिन्छ, तब एकै-साथ फर्केर फेरि अर्कोपट्टिबाट चक्कर खाँदै आफ्नो ठाउँमा आइपुग्छन् र एकै लहरमा अगाडि जान्छन्, गीतको हाऊ-भाऊ गर्दछन् । यो बेला मादलेले पनि मादलको बोल मधुरो गराएको हुन्छ । जब गीतको आखिरी हुन्छ, तब मादलेले घुमाउने बोल बजाइदिन्छ र मारुनी पुरुसुङ्गे घुम्दै केही पछि हटी आधा-आधीमा आएर बस्दछन् । त्यसपछि फेरि मादलको बोल-मधुरो गराउँछ र फेरि गीतको आखिरीबाट पुरुसुङ्गेलाई मात्र उठाएर मारुनीको वरिपरि छिर्कने खाँदै घुम्ने बोल बजाइदिन्छ, एक गीत पूरा हुँदा पुरुसुङ्गे ठीक पछाडीबाट आफ्नो

ठाउँमा आइपुग्दछ त्यसै बेला बसेर उफ्रने तीन ताले बोल बजाइदिन्छ, तब मारुनीहरू र पुरुसुङ्गे बसेकै ठाउँमा उफ्रन्छन् । यो उफ्राइ ३ पटकसम्म ढीलो ढीलो तालमा र ३ पटक लगातार उफ्रेपछि साधारण बोल मादलबाट बजाउँछ । गीत पनि एक पटक गाउँछ, त्यसैमा दुई-तीन पटक घुमेपछि आखिरी ताल काट्दछ र चट् चट् चट्को आवाज या स्याबासको आवाजमा नाच टुङ्गिन्छ । बसेर उफ्रँदा पुरुसुङ्गेले जति फूर्ति गर्छ मारुनीले त्यति गर्नुपर्दैन । यो त भयो मारुनी नाचको झ्याउरे, अब यही झ्याउरेमा मारुनी मात्र पनि नाचिन्छ , साथै पुरुसुङ्गे मात्र पनि नाच्न सक्दछ । यस किसिमको चाहिं झ्याउरेमा यहीं नै गर्नुपर्छ भन्ने केही नियम छैन, नाच्नेहरूकै इच्छामा भर पर्दछ । खास गरी पाङ्दुरे नाचको महत्त्वपूर्ण झ्याउरे चाहिं माथि बताएमुताबिककोलाई नै मान्दछन् । हाम्रो झ्याउरे नाचमा झ्याउरे गीत र झ्याउरे-भाकाको गीत बराबर गाइन्छ, दुवैमा नाच उस्तै किसिमको हुन्छ ।

ठाडो भाकाको नाचः–

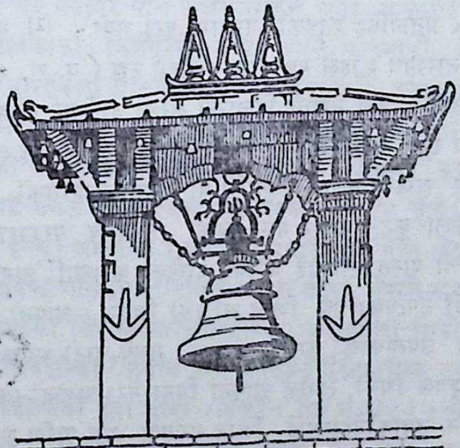
यो ठाडो भाकाको नाच पनि झ्याउरे नै हो, तर यसमा नाच, गीत र मादलको बोल आपसमा बाँधिएको हुन्छ । यसमा नियमभन्दा बढी नाच्न र गाउन मिल्दैन । यो नाचमा मारुनी पुरुसुङ्गे मिलेर नाच्न पनि सक्दछ र मारुनी मात्र या पुरुसुङ्गे मात्र पनि नाच्ने चलन छ । ठाडो भाकामा गीतको आखिरबाट मादल शुरू हुन्छ र नाच पनि शुरू हुन्छ । यसमा मादलको शुरू गर्ने बोल अलि फरक हुन्छ र गीतको पनि बीचबाट दोहराउँछ । आधा गीत थेगो बोल गाएर उही बीचबाट फेरि दाहराउँछ यसमा नाच्नेले । हाऊ-भाऊ गरेको हुन्छ र आखिर फेरि बीचैबाट उही गीत दोहराएर ताल टुङ्गाउँछ । यस बेला नाच्नेले फूर्तिसाथ शिरमा हात दिएर उफ्रँदै नाच सिध्याउँछ । यो नाचमा ठाडो भाका छन्दको गीत गाइन्छ यदि बीचमा भव्याउने गेडा राखेको छ भने मादलबाट साधारण बोल बजाई अर्को टुक्रालाई जोडिदिन्छ । यो ठाडो भाकामा अरू झ्याउरे गीत गाउँन मिल्दैन । यसमा मिल्ने गीत सालैज्यू पनि हुन्छ, तर ठाडो भाकाकै रूपमा गाउँनुपर्दछ नत्र मिल्दैन । सालैज्यूमा पनि उही तरीका-बाट नाच्ने गर्दछन् । यो ठाडो भाका धेरै जसो मध्य भागमा नै चल्ती भएको छ । ठाडो भाका नाच्नेहरूमा ज्यादै प्रसिद्ध भएका व्यक्ति देउ बहादुर दुरा र सुबेदार तोप बहादुर गुरुङ्ग थिए, तिनमा एक पश्चिम ३ नम्बर दुराडाँडाका र अर्का पश्चिम २ नंबर गोर्खाका हुन् । आज ठाडो भाका गीतमा मादल बजाउँन धेरैले जान्दैनन्, गीत र मादलको बोल आपसमा बाँधिएकोले ठीक तालमा पारेर तोकिएकै बोलहरू बजाउँन निकै मिहेनत पनि गर्नुपर्छ ।

चुड्का नाचः–

पाङ्दुरे नाचको गर्नामा यो चुडका नाचलाई ख्याली भाकासरह मान्दछन् । यसको गीत र नाच छुट्टै हुने हुनाले नै चुडका भनेको हो । यो चुड्का नाच मध्य भागमा खैंचडी बजाएर नाच्ने चलन छ । यसको भाका ख्याली तालमा मिल्ने हुँदा नै पाङ्दुरे नाचमा सामेल गरिएको हो । चुड्का नाच नाच्दा खुदै ठिटा-ठिटीहरू सवाल जवाफ गर्दै नाचेको

पनि पाइन्छ र मारुनी सिंगारिएर नाच्ने पनि गर्दछन् । यो नाचमा धेरै जसो मारुनी मात्र नचाउने गर्दछन् तापनि कहिले काहीं पुरुसुङ्गे समेत भएर नाचेको पनि हुन्छ । यसमा धेरै जसो एकै ठाउँमा घुमेर नाच्ने गर्दछन् र कुनै कुनै ठाउँमा हाऊ-भाऊ पनि देखाउने गरिन्छ । पाङ्दुरे नाचमा सामेल गराएर नचाउँदा ख्याली भाका र यसमा उस्तो फरक पर्दैन ।

हाम्रो पाङ्दुरे (मारुनी) नाचको रूपरेखा यही नै हो र यसैको आधारबाट अरू लोक-नाचहरू पनि नचाइन्छन् । त्यस्तै ऋतुकालीन नाच र जातीय नाचहरूमा पनि यो नियम लागू हुन्छ । विना गुरू र विना गर्राको कुनै पनि नाच हुन सक्दैन । गाऊँ-घरमा प्राचीन कालदेखि चल्दै आएका कति लोक-नाचहरू छन्, तर ती नाचहरू आज त्यसै विलाउँदै गइरहेका छन् । यसरी लोक-नाचहरू प्रचारमा नचाइनुको मुख्य कारण अनुभवीले मान्यता नपाउनु हो किनकि आज संगीत, नाचको पनि कक्षा चाहिने र कक्षा हासील गर्नको लागि विदेशमा गई विदेशी नाच, संगीतकै वारेमा निपुण भएर आउने हुँदा उनीहरूलाई हाम्रो लोक-नाचको बारेमा पूरा ज्ञान नभएकोले ठीक ठीक रूपमा लोक-गीत र लोक-नाचको प्रचार गर्न नसकेको हो । हुन त विभिन्न संस्थाहरूले लोक-गीत लोक-नाचहरूको खोजी गरि रहेकै छन्, तर के गर्ने, बोल्नेको पीठो पनि बिक्छ नबोल्नेको चामल पनि बिक्दैन, भनेझैं कक्षा हासील गरेको कलाकारले भनेपछि फिल्मी गीत पनि लोक-गीत हुन्छ, रकनरोल जस्तो नाच पनि लोक-नाच हुन सक्दछ र पाङ्दुरे कलाकारले भनेको चाहिं लोक-गीत लोक नाचहरू छन्द न वन्दको ताल-सुर नमिलेको इत्यादि टीका टिप्पणी निस्केर रद्दीको टोकरीमा फालिन्छ । कसले त्यसलाई ताल-सुरमा ल्याएर प्रचार गरिदिने यही समस्या आज परिरहेको छ । यदि सबैले आधुनिक भावना लिएर हेर्ने हो भने एक दिन हाम्रा पुराना लोक-गीत र लोक-नाचहरूको नाम निसानासम्म पनि रहनेछैन । त्यस कारण सबै संगीत-प्रेमीहरू र सबै कलाकारहरूले तनमन लगाएर खोजी गर्नुपरेको छ, जसबाट हाम्रो लोक-संगीत चिरकाल-सम्म बाँच्न सकोस् । यसैको लागि सबैमा नम्र निवेदन गर्दै आह्वान गर्दछु ।



पृथ्वीनारायण शाहको अमर वास्तुकृति

नुवाकोट दरबारको महत्त्वमाथि प्रकाश

—श्री काशीनाथ तमोट

राष्ट्रनिर्माता श्री ५ वडा महाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहको अनेक राष्ट्रिय व्यक्तित्वमध्ये कलाप्रति अगाध प्रेम पनि एउटा हो। उनलाई नेपाली वास्तुकलाप्रति धेरै श्रद्धा थियो। उनले वि. सं. १८२५ मा नेपाल उपत्यका विजय गर्नु धेरै अघि देखि नै चार भंज्यांगभित्र मात्र होइन गोरखा, दोलखा आदि विभिन्न तत्कालीन राज्यहरूमा पनि प्राचीन नेवारहरूको वास्तुकलाले निर्विवाद समर्थन पाइसकेको हामी विभिन्न ऐतिहासिक सामग्री बाट थाहा पाउँछौं। त्यसैले पृथ्वीनारायण शाहले पनि उपत्यकाको उच्च नेपाली वास्तुकलालाई ग्रहण गरी आफ्नो कलाप्रतिको प्रेम नेपाल एकीकरण गर्नुअघि नै नुवाकोट दरवार बनाई देखाएका थिए। यो उनको ज्वलन्त अमर वास्तुकृति हो, त्यसपछि आफू 'नेपाल'का अधिपति भएपछि उनले अर्को महत्त्वपूर्ण दरवार बनाए, मल्ल राजाहरूका पुरानो हनुमान ढोका दरवारसँगै—वसन्तपुर दरवार। तर यो उनको जीवनकालमा पूरा बनिसकेको बुझिदैन, पछि उनको उत्तराधिकारी श्री ५ प्रतापसिंह शाहको पालामा पूरा भयो। (1) बालकृष्ण समज्यू भने यो दरबार श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहले मल्ल राजा महीन्द्र मल्ल (वि. सं. १६१९–३५) का प्रभाव स्वरूप प्रजाहरूले नखाई आफूले नखाने विचारले अग्लो ठाउँबाट सबैको घरको भीप्वालबाट धूवाँ निस्केको छ वा छैन हेर्न बनाएको बताउनुहुन्छ। (2) चाहे लोक-कल्याणको लागि होस्, चाहे आफ्नो सुख-सुविधाको लागि वा वास्तुकलाप्रतिको प्रेमको लागि, उनले लिच्छवीकालीन कैलासकूट-भवन र मान-गृहको गौरवमय परम्परा नुवाकोट र वसन्तपुर-दरवार बनाएर नेपाली वास्तुकलालाई जीवित राखेका कुराचाहिं हामीले मान्नैपर्दछ।

काठमाडौं उपत्यकालाई जित्न सजिलो थिएन। आफ्ना सपना साकार बनाउन पृथ्वीनारायण शाहले उपत्यकाको कुती, केरुङ्गको मुख्य बाटो भएको नुवाकोट-क्षेत्र पहिले जित्नु नितान्त आवश्यक थियो, त्यसैले आफ्ना पिता नरभूपालको पालामा र आफ्नो सेनाले पनि हमला गर्दा पनि नुवाकोटहरूलाई जित्न नसक्दा यस पालि भने पृथ्वीनारायण शाहले आफै युद्ध संचालन गरी एकै पटक तीनतिरबाट हमला गरी वि. सं. १८०१ असोजमा नुवाकोट जिते। त्यस बेलामा त्यहाँ मल्ल राजाहरूले बनाएको एउटा किल्ला थियो, त्यहींबाट नेपाल

उपत्यका जित्ने योजना बनाउनुपर्ने र त्यस आर्थिक, राजनैतिक दृष्टिबाट पनि महत्त्वपूर्ण हुनाले पृथ्वीनारायण शाहले नुवाकोटमा एउटा मजबूत किल्ला जस्तो दरबार बनाउने निश्चय गरेर शक सम्वद् "१६८४ साल वैशाख मास मेष राशीमा वृहस्पति रहेका बेलामा" वास्तु-प्रतिष्ठा गरे । त्यस दरवारको यस शिलालेखमा तिथि नहुनाले इ. शि. बाबुराम आचार्यले वि. सं. १८१९ वैशाख शुक्लपक्ष (अर्थात् १० अप्रिल सन् १७६२ देखि१०मई, सन् १७६२ सम्म) मित्र कुनैदिन प्रतिष्ठा गरेको हुनुपर्ने अनुमान गर्नुभएको छ । (3) यो दरबार बनाउनुभन्दा अगाडि पृथ्वीनारायण शाहले नुवाकोटमा मुकाम गरी कामकाज मल्ल राजाहरूले बनाएको किल्लाबाट नै गर्थे र त्यसलाई "राजधानी नुवाकोट" भन्ने गरिन्थ्यो । (4) यस शब्दको विभिन्न पाठान्तर पाइन्छन् । पृथ्वीनारायण शाहले वि. सं. १८१० फागुन वदि ५ रोज ३ मा धनपति र देवहरि डोटेलहरूलाई पठाएको पत्रको आखिरमा लेखिएको 'नया कोट' र उनलाई देवहरि जैसीले त्यसैताका लेखेको पत्रको 'नवाकोट' । यी दुवै पत्र "प्राचीन नेपाल" (२०२७ वैशाख, संख्या–११)–मा ब्लक सहित छापिएको छ । (5) यसको नजीकको संभावना स्थानीय बूढापाकाहरूको भनाइमा यो 'नवकोट'–बाट बनेको हो । भनिन्छ पहिले यहाँ मौलो, कोट (निसान पूजा गर्ने ठाउँ), पाटी, मन्दिर आदि नौ नौवटा थिए । अझ जनश्रुति छ, पहिले यो दरवार नौ-तले भएको पछि घटाई सात-तले बनायो । (6) त्यहाँका राजा महीन्द्र मल्लको पालामा बनेको नागामन गणेशको मन्दिरको अभिलेखमा 'नवकोट' लेखिएको छ । (7) यी सबैबाट हामी नुवाकोटको नामकरण नवकोटबाट भएको भन्ने नै बढी संभावना देख्छौं । हुनपनि 'नव' भन्नाले 'नौ' मात्र होइन, नयाँ पनि बुझिन्छ ।

श्री ५ पृथ्वीयारायण शाहमा विशाल नेपालको राजा बन्ने सपना हुनाले शुरूदेखि नै विभिन्न क्रिया-कलापहरूमा सबभन्दा राम्रो ठूलो बन्ने, बनाउने अभिलाषा देखिन्छ । त्यसै हुनाले होला त्यस बेलाका मल्लराजाहरूले पाँच तलासम्मको महल बनाउने गरेकोमा उनले सात-तले नुवाकोट दरवार बनाए । (8) यसलाई मानिसहरू "सात-तले दरबार" मात्र पनि भन्ने गर्छन् । यसरी बढी तलाको घर बनाएर पनि पृथ्वीनारायण शाह आफूलाई प्रतापी र महान् राजा देखाउन चाहन्थे । उपत्यकाको विजयपछि त झन् उनले काठमाडौं, पाटन, भक्तपुर र कीर्तिपुरका कालिगढहरूमा वास्तुकला प्रतियोगिता गर्ने विचारले हनुमानढोका दरबारमा चार ठाउँमा चार बुर्जा बनाउन लगाए, जसको अलग अलग विशिष्टताले पर्यटकहरूको मात्र होइन, जुनसुकै दर्शकको पनि ध्यान आकर्शित गर्दछन् । आफ्नो इच्छाअनुरूप भने काठमाडौंका कालिगढहरूबाट उनले नौ-तले वसन्तपुर दरवार बनाउन चाहे। भनिन्छ, यो७१ हात (अर्थात् १०६ फीट ६ इन्च) अग्लो छ । यसै दरवारबारे आज पनि बेला-बेलामा हाम्रा अग्रज गायक मित्रसेन लोकलयमा गाउँछन्– "नौतले बाउन्न ढोका, नेपाले राजाको दरबार ।" नुवाकोट दरवार भने ललितपुरका सिपालु कालिगढहरूबाट बनाइएको थियो ।

श्री शंकरमान राजवंशीको "नुवाकोटमा उपलब्ध ऐतिहासिक उपकरण'' (9) बाट हामी नुवाकोट दरवारबारे केही नयाँ कुरा थाहा पाउँछौं । वि. सं. १८३२ जेष्ठ शुदि ८ को श्री ५ प्रतापसिंह शाहको रुक्का लालमोहरबाट थाहा हुन्छ, त्यस बेला नुवाकोटका धामी खलकलाई दरबार छाउन काठमाडौंबाट नौ रुपैयाँ पठाएको थियो । त्यसको एक वर्षपछि पठाएको लालमोहरमा भने नुवाकोटको "गाउँन्यासी दरबार" पनि बनेको थियो भन्ने

बुझिन्छ, किनभने त्यस बेला(वि. सं. १८३३ जेष्ठ वदि ९ रोज १) श्री ५ प्रतापसिंहले ज्ञान देव धामीलाई दरवार चाँडो छाउन ताकेता गरिपठाएको थियो । खरले छाउने हुँदा दरवार बर्सेनी छाइरहनु पर्ने जस्तो देखिन्छ र माथि नौ रुपैयाँ पठाएको पनि त्यसैको लागि भन्ने बुझिन्छ । फेरि वि. सं. १८४७ चैत्र शुदि ६ को श्री ५ रणवहादुर शाहको रुक्का लालमोहर-वाट कृष्ण धामीलाई वर्षाअगाडि नै नुवाकोट दरवारको तला छाप्नु पर्ने र त्यसको लागी कर्मी पठाएको वयान छ । उनै धामीलाई फेरि वि. सं. १८४९ मार्ग शुदि ४ मा "नुवाकोट दरवार वनाउन" सुबेदार अमरसिंह थापा र डिट्ठा लक्ष्मी नारायणलाई पठाएको देखिन्छ । यहाँनेर जनकवि केशरी धर्मराज थापाले आफ्नो लेख 'नुवाकोटे दरवार : एक झलक" (10) मा कोट्याउनु भएको कुरा उल्लेख गर्नु चासो पर्दो छ– "सात-तले दरवार अगाडिको जीर्ण दरवार भने सम्वत् १८०५ मा श्री ५ स्वामी राजाका समयमा निर्माण भएको रहेछ, यसलाई वर्तमान श्री ५ वाट पुनर्निर्माण गर्नको निम्ति एक लाख पैंसट्ठी हजार निकासा भइ-रहेको थाहा पाइयो ।" उक्त सम्वत्मा त्यहाँ श्री ५ पृथ्वीनारायण शाह मात्र थिए र उनले अरू दरवार वनाएको देखिंदैन, जनकवि केशरीको यो कल्पनाको उडान जस्तो मात्र लाग्दछ ।

माथि हामीले श्री शंकरमान राजवंशीको एउटा लेखको चार्चा गर्‍यौं । सो लेख-वाट हामी पृथ्वीनारायण शाहको शेषपछि नेपालको सीमा सतलजसम्म वढाउने वहादुर वहादुर शाह आफ्नो भाउज्यू राजेन्द्रलक्ष्मीसँग खटपट पर्दा यही दरवारमा वसेको कुरा वि. सं. १८३१ श्रावण शुदी ७ को उनको नुवाकोट मुकामको रुक्का पत्रवाट थाहा पाउँछौं, त्यस वेला उनले ज्ञानदेव धामीसँग साढे वाह्र रुपैयाँ सापट लिएर खर्च चलाएका थिए। अर्को, नुवा-कोट त्यस वेला नेपालको एक प्रकारले अन्न भण्डार जस्तै थियो । सो कुरा साउने संक्रान्ति-लाई वि. सं. १८३५ आषाढ शुदी ११ रोज १ मा कृष्ण धामीलाई श्री ५ रणवहादुर शाहले पठाएको रुक्का लालमोहरमा "सनिसरवारका दिन चावल काठमाडौं आइपुग्न्या गरि पठाउ" भनिएकोवाट थाहा पाउँछौं । (11) माथि वर्णित लालमोहरहरूको सवै सक्कल प्रतिहरू "नुवा-कोट धामी'' सँग भएको कुरा राजवंशीज्यू वताउनु हुन्छ । नुवाकोट दरवारबाट गोरखा धिपति श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहले शक सम्वत् १६७६ (वि. सं. १८११) मा पृष्ठमा श्री गोरखनाथ र श्री भवानी-अक्षर-अंकित आफ्नो नामको मुद्रा चलाएको हामी मुद्रा संग्रहालय, हनुमान ढोकाभित्र पसी हेर्दा थाहा पाउँछौं । त्यहाँभित्र उत्तरी लङ्को आखिरी टेबुलमा राखिएको सो मुद्रा "नुवाकोट राजधानी छँदाको" भनी उल्लेख गरिएको छ । संग्रहालयमा पृथ्वीनारायण शाहको जम्मा १० वटा मुद्राहरू छन् । उनले काठमाण्डौ वि. सं. १८२५ मा मात्र जितेको हुँदा त्यहाँ संग्रहित शक सम्वत् १६९० (वि. सं. १८२५) १६९१ र १६९२ को जम्मा ४ वटा वाहेक अरू शक सम्वत् १६७६, १६८२, १६८५ का मुद्राहरू पनि या त गोरखावाट या नुवाकोटवाट निकालेको हुनुपर्छ। पुरातत्त्व विभागले उक्त एउटा मुद्रा नुवाकोट-वाट निकालेको उल्लेख गरेको विचार गर्दा वलियो प्रमाणको आधारवाट सो भनिएको भए नेपालाधिपति हुनु अघिका अरू मुद्राहरू नुवाकोटवाटै निकालेको हुन सक्छ । संग्रहालयका १० मुद्राहरूमा भक्तपुरको श्री गणेशवहादुर भुवनेश्वरी कर्माचार्यद्वारा प्रदान गरिएको मुद्रा-हरूको शोकेस भित्रको २ वटा मुद्राहरू पनि पर्दछन् । मुद्रासमेत चलाएको स्थान हुनाले त्यस वेला नुवाकोटलाई गोरखालाईभन्दा विशेष महत्त्व दिएको थाहा हुन्छ । नुवाकोट

दरवारले त्यहाँको जन-जीवनमा कहाँसम्मको प्रभाव परेको छ र त्यसलाई त्यहाँकाले कुन दृष्टिले हेर्दारहेछन् भन्ने कुरा हामो तलको तामाङ्ग सेलोबाट पनि थाहा पाउँछौं । (12)

"भैरवी महामण्डलमा, शिवजी गोसाईंकुण्डलमा ।
त्रिशुलीमा इन्द्राणी, वर्मण्डीमा ब्रह्माणी ।

यो सात-तले दर्वार, नुवाकोटको सिङ्गार ।" नुवाकोट दरवारको अर्को ऐतिहासिक महल श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको राजनैतिक व्यक्तित्वको प्रमाणस्वरूप प्रचलित 'दिव्योपदेश' यहीं भएकोवाट दर्शिन्छ । आफ्नो अन्तिम दिनतिर डिसेम्वर १७७४ (वि.सं. १८३१) पृथ्वीनारायण शाह चौवीसी राज्यहरू जित्ने योजना वनाउन शान्तस्थल नुवाकोटमा गएका थिए । त्यस वेला "शायद आफ्नो अन्तिम दिन आइपुगेको थाहापाई पृथ्वीनारायण शाहले नुवाकोटमा आफ्ना भाइ-भारदार र कर्मचारीहरूलाई वोलाएर उनीहरूलाई उपदेश दिएका थिए ।" (13) त्यसपछि उनको त्यहीं नुवाकोट जिल्ला कै देवीघाटमा १० जनवरी १७७५ (वि. सं. १८३१ माघ संक्रान्ति) मा देहान्त भयो । यसरी नुवाकोट दरवारवाट श्री ५ वडा महाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहले नेपाल एकीकरण गर्नु अघि र पछि पनि ऐतिहासिक महत्त्वपूर्ण कामहरू भएको देखिन्छन्, त्यसै हुनाले उनका सन्तानहरू रणवहादुर शाहसम्मले पछिसम्म त्यस दरवारलाई विशेष हेरविचार, मर्मत-सम्भार गर्दै आएको हामीले माथि प्रस्तुत ऐतिहासिक उपकरणहरूवाट थाहा पायौं । अझ सात-तले दरवारभित्र राखिएको सुनको मोलम्मा लगाइएको छाना भएको एउटा खट जिर्णोद्धार गर्दा अङ्कित गरिएको किनारमा चन्द्र शम्शेर (वि. सं. १९···) र रणउद्दीपसिंह राणा (वि. सं. १९३६) को अभिलेखवाट हामी पछि राणाकालसम्म पनि नुवाकोटका कामहरूमा विशेष चासो लिएको देख्छौं । (14) श्री धर्मराज थापाले लोक-गीत र लोक-सौन्दर्यको चर्चासहित लेख्नुभएको माथि उल्लिखित लेख पढ्दा मैले झल्याँस्सै नुवाकोट २।३ घण्टा हेर्न आफू २०२० साल चैत्र ६ गते विहीवार गएको सम्झें । इञ्जीनियरिङ्ग स्कूल, जाउलाखेलका विद्यार्थी हामीहरू त्यस वेला भारतीय सहयोगवाट निर्माण भइरहेको त्रिशूली जल-विद्युत योजना आधुनिक आवास-गृहहरू र नहर हेर्न गएका थियौं । साँच्चै नै नुवाकोटलाई गोरखालीहरू आउने जाने गर्ने पश्चिमको सामरी भञ्ज्याङ्ग, उत्तरको जयन्त रानाको किल्ला महामण्डल शैल र धैवुङको लेक, पूर्वको आधुनिक राजपथको सुविधानुभूति, दक्षिणको झिल्टुङ्को डाँडो र तादी, त्रिशूली नदी-वगेको सौन्दर्यले सिंचेको जस्तो थियो । यो काठमाडौं—त्रिशूली राजमार्गवाट मोटरमा करीव ४।५ घण्टामा त्रिशूली पुगेर केवल २।३ घण्टा उकालो चढेपछि पुगिने ठाउँ हो, जहाँ राष्ट्र निर्माता श्री ५ वडा महाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहको अमर वास्तुकृति नुवाकोट दरवार छ ।

टिप्पणी

(1) श्री तानाशर्माको 'जमर्काहरू', वि. सं. २०२५, काठमाडौंमा संग्रहीत "नौतले वाउन्न

ढोका, नेपाले राजाको दरवार", पृष्ठ—४।

(2) "हाम्रा राष्ट्रिय विभूतिहरू", वि. सं. २०२४, काठमाडौंको "पृथ्वीनारायण शाह" पृष्ठ— ४७।

(3) "श्री ५ वडा महाराजाधिराज पृथ्वीनारायण शाहको संक्षिप्त जीवनी "२०२४ वि. सं. काठमाडौं भाग २, पृष्ठ— ३९१।

(4) ऐ, पृष्ठ— ३७९।

(5) "श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको नालदुम विजय" श्री मोहनप्रसाद खनाल, पृष्ट-२८। कहीं कहीं यसलाई 'नुहाकोट' पनि भनिएको पाइन्छ भने गोपालराज वंशावलीमा 'नवक्काथ' र 'नवकोट' भनिएको छ। नेवारी भाषामा 'क्काथ' किल्लाको अर्थमा प्रयोग गरिन्छन् र संस्कृतमा 'कोट्ट'। 'पूर्णिमा'-पूर्णाङ्क ३, "चौकोट दरवार", धनवज्र वज्राचार्य, पृष्ट-४९)

(6) "नुवाकोट भ्रमण", मदन मोहन मिश्र, 'नेपाली'-पूर्णाङ्क- ४३। २०२७ वैशाख-असार, पृष्ट-११०।

)7) ऐजन।

(8) माथिको (नं. ३) वाबुराम आचार्य, पृष्ट-३७९। सो दरवारको शिलालेखमा पनि लेखिएको छ- "नेपालेशान् सपदि विगताहङ्कृतींस्तान् विरच्य पृथ्वीनारायणनृपतिना निर्म्मितन्दुर्गरत्नम्" (अर्थ नेपालेश्वरहरूलाई झट्ट अहंकारहीन पारेर (घमण्ड तोडेर) राजा पृथ्वीनारायणले दुर्गरत्न (नुवाकोटको साततले दरवार) वनाए। (श्लोक र अर्थ दुवै- "इतिहास प्रकाशमा सन्धिपत्रसंग्रह,, भाग १ योगी नरहरिनाथ, पृष्ट-२८५)

(9) "प्राचीन नेपाल", पूर्णाङ्क १०, माघ २०२६।

(10) "हिमाली साहित्य", २०२०, प्र० संस्कृत छात्र संघ, काठमाडौं, पृष्ट-४९।

(11) माथिकै, राजवंशी (नं ९), पृष्ट-२९ र ४०।

(12) "इतिहास प्रकाशमा सन्धिपत्र संग्रह", भाग १, योगी नरहरिनाथ, २०२२, दाङ्ग, पृष्ट-३१७।

(13) "नेपालको संक्षिप्त वृतान्त", खण्ड १, वि. सं. २०२२, काठमाडौं, श्री वाबुराम आचार्य

(14) प्टष्ट ६७ माथिकै, (नं. ६), मिश्र, पृष्ट-१०९।

रस र रसवादी मुक्तक कवि अमरुक

-हंसपुरे सुवेदी,

साहित्य शास्त्रमा रसको महत्त्व व्यापक हुनुको साथै गौरवपूर्ण मानिएको छ । 'रस' शब्द नै यस्तो देखिन्छ जसले व्यावहारिक क्षेत्रमा र आस्वाद्य चीजमा समेत ठूलो खाँचो राख्तछ । रसविना खाद्य पदार्थमा जस्तो स्वादुता पाइन्न, त्यस्तै काव्यमा पनि रसविना कुनै आस्वाद र आनन्दात्मकता झल्किन्न । जस्तो महमा रहेको मधुरता (गुलियो पना) लाई हामी रस भन्दछौं- त्यस्तै काव्यको भनाइमा रहेको ताच्छील्यलाई पनि हामी रस भन्दछौं, तर जब हामीले महको स्वाद उपभोगविना लिदैनौं तबसंम त्यसका अनुमानको रसास्वादनबाट हामीलाई कुनै मजा आउँदैन । त्यस्तै काव्यद्वारा पाइने रसको स्वाद (मजा) पनि भनाइको वास्तविकता नबुझी पाउन सकिन्न । यसैले रसास्वादन आभ्यन्तरिक क्रिया हो, चाहे कुनै पनि विषयको किन नहोस्- काव्यात्मक विषयको वा खाद्य सामग्रीविषयको । रसास्वादनको लागि रस-मग्नता र आस्वाद लिन सक्ने खूबी व्यक्तिमा हुनु आवश्यक छ । अन्यथा त्यस विषयको महत्ता नजानेरै 'भिल्लका देशको मणि' सरह हुन जाने निश्चय छ ।

रस के हो ? यस सम्बन्धी परिचय गराउनु कठिन छ, मानवमनमा जुन रूपले होस् विभिन्न भावतरङ्गहरू छिन-छिनमा निस्किरहन्छन्, तर जोसुकैले पनि तिनीहरूलाई मधुरता र शिल्पकारिताको बान्की भरी जन-समूहअगाडि प्रस्तुत गर्नु कठिन छ- यस्तो काम विना कविहृदयले हुन सक्तैन अतः अविरल गतिले मनमा तरङ्गित हुने भाव-तरङ्गहरूलाई विशृङ्खलित हुन नदिई स्थिर रूपमा ल्याई बुद्धितत्त्वद्वारा एक रूपमा आबद्ध गर्नु नै कविको काम हो । लुप्तप्रायः भएर रहेका मानव-मनका अन्तभावनाहरू जन-समक्ष आएपछि स्थायि भावमा परिणत हुन्छन्, तर जन-समक्ष प्रस्तुत भएका जुन-कुनै पनि भावना मन लठ्याउने (मन-मोहक) वा आस्वाद्य हुन्छन् भन्न सकिन्न, किन्तु जो स्थायिभाव आस्वाद्य हुन्छ- उही मनस्तत्त्वद्वारा लिन सकिने आस्वादलाई नै 'रस' भन्न सकिन्छ ।

साहित्य शास्त्रमा रसको ठूलो स्थान छ । भरत मुनि (ई.पू.३ शदी) आफ्नो काव्य-लक्षणको सम्बन्धमा भन्दछन्—"काव्यगुणयुक्त समुचित रस तथा भावाश्रयत्व शब्दार्थ नै साहित्य (काव्य) हो" काव्यमा वर्णन गरिएको तत्तत् विषयलाई गहकिलो र उम्दा बनाउने खालको रस ठाउँ-ठाउँमा भरपूर भए नै त्यो काव्य उत्तम काव्यको गरणामा आउँछ- यही

कुरा नै आचार्य भरतको उद्‌गार हो। नाट्य-सूत्रकार भरत मुनिपछिका आलोचक विद्वान्‌हरूमा रस विषयलाई लिई सर्वप्रथम विशेष चर्चा गर्ने लक्षणकार हुन्– आनन्द बर्द्धन (९ वौं शदी) यिनको भनाइ छ– नाट्य शास्त्रमा जस्तो रसको महत्त्व छ– त्यस्तै काव्य शास्त्रमा पनि। फेरि अर्का साहित्यिक विद्वान् अभिनव गुप्त (११ रौं शदी) आफ्नो ग्रन्थ 'अभिनव भारती'मा आफ्नो काव्यगत सिद्धान्त यसरी व्यक्त गर्दछन्– "वयं तु ब्रूमः काव्यं तावन्मुख्यतो दशरूपकमेव तत्र ह्युचितैर्भाषावृत्ति काकु नैपथ्यप्रभृतिभिः पूर्यतेष रसवता" अतः हामी बुझ्दछौं काव्यको आत्मा नै वास्तवमा रस रहेछ । प्राणविना मानिस जस्तो निर्जीव (मुर्दा) हुन्छ, त्यस्तै रस विनाको काव्य । फेरि काव्यविवेचनको सम्बन्धमा 'आचार्य विश्वनाथ' (१३ रौं शदी) आफ्नो ग्रन्थ 'साहित्य-दर्पण' मा लेख्तछन् "वाक्यरसात्मकं काव्यम्" भनाई हो-रस भरिएको वाक्य नै काव्य (साहित्य) हो भन्ने । इत्यादि यी कथनहरूवाट हामी बुझ्दछौं रसको वास्तविक महत्त्व । रसास्वादन आत्मिक हुन्छ र रस नै आत्मिकतत्व हो भनी उपनिषद्‌ले "रसो वै सः" भनेर घोषणा गरेको छ। यहाँ 'तत् (सः)' शब्दले आत्मिक तत्त्व रूप ईश्वरलाई लिएको बुझिन्छ । अन्तःकरणद्रवीभूत नभै हृदयमा रसोत्पत्ति हुनु असंगत हुन्छ । अन्तःकरण हर्ष या दुःख जुन समयमा द्रवीभूत हुन थाल्दछ-त्यही किसिमले अन्तःकरण लवालव भई मानव-हृदयमा सुखात्मक या दुःखात्मक रसको अनुभव भएको पाइन्छ ।

'रस' शब्द सांख्य तथा आयुर्वेद शास्त्रवाट लिइएको बुझिन्छ, यद्यपि रस शब्दको उल्लेख हामी वैदिक कालमा नै भएको पाउँछौं, तथापि आत्मिक रूपमा आस्वाद्य जो काव्यानन्द हो त्यो रूपमा प्रयुक्त भएको भने पाउन सकिन्न । रसको प्रसंगमा कुनै विद्वान्‌हरूले शृंगार, वीर, करुण आदि ८ रसहरू र कुनैले 'शान्त' रससमेत ९ अनि कुनैले 'वात्सल्य' समेत गरी १० रस पनि मानेको पाइन्छ । रसको सम्बन्धमा यति नै रस छन् भनी ठोकुवा गर्नु यहाँ उस्तो युक्तिसंगत मानिन्न । रस विवेचनको सन्दर्भमा साहित्य शास्त्रमा वृद्धभरत, कोहल, दन्तिल, शाण्डिल्य आदि विद्वान्‌हरूको नाउँ पाइन्छ, भरत मुनिले पनि वृध्दभरतको मतअनुसरण गरेको देखिन्छ, तर पनि रस-सम्प्रदायका प्रथम प्रवर्तकको रूपमा हामी भरत मुनिलाई नै प्रस्तुत गर्दछौं । आचार्य भरतको मनाइमा—

"विभावानुभावव्यभिचारि-संयोगाद्रस निष्पत्तिः"

—यहाँ 'संयोगात्' पदमा रहेको पंचमीको अर्थ र 'निष्पत्तिः' पदको प्रथमान्तार्थलाई लिई यस सूत्रप्रतिको व्याख्या भट्टलोल्लट, श्री शंकुक, भट्टनायक, अभिनवगुप्त आदि आचार्यहरूले आफ्नै मौलिक दृष्टिकोणद्वारा दार्शनिक तहवाट प्रस्तुत गरेका छन् । आखिर अभिनव गुप्तको मत अरू आचार्यहरूको अपेक्षा नवीन छ र धेरै विद्वान्‌हरूले त्यही मतलाई अनुशरण गरेको पनि पाइन्छ— संस्कृत साहित्य-परम्परामा । जे होस्, रस मनोजन्य अनुभूति हो र यो उच्चतम आनन्दको श्रेणीमा छ । यसैले अन्त्यमा रसको संवन्धमा आई हामी यस्तो लक्षण उभ्याउन सक्तछौं— "विभावानुभावव्यभिचारिभावकरणत्वे सति स्थायिभावावच्छिन्नत्वं रसत्वम्" भनेर ।

नाट्य साहित्यका विद्वान् धनञ्जय (१० शौं शदी) ले आफ्नो ग्रन्थ 'दशरूपकम्'मा

रसोत्पत्ति-सम्बन्धमा विभाव, अनुभाव व्यभिचारिभाव यी तीनको संयोगमात्र नमानी एउटा अर्को तत्त्व पनि स्वीकार गरेका छन्, जसलाई नाट्य-साहित्यमा विशेष स्थान प्रदान गरिएको पाइन्छ, त्यो हो– सात्विकभाव । सात्विकभावलाई नाट्य साहित्यमा विशेष स्थान दिइएको कुरा भरतको नाट्य शास्त्रद्वारा पनि थाहा हुन्छ । धनञ्जयको शब्दमा—

विभावै रनुभावैश्च सात्विकैर्व्यभिचारिभिः
आनीयमान स्वाद्यत्वं स्थायिभावो रसः स्मृतः ।

(विभाव-अनुभाव-सात्विकभाव र व्यभिचारिभावद्वारा प्रकट गराइएको स्थायि-भावात्मक जो आस्वाद हो, त्यसैलाई नै रस भनिन्छ) अरू विभाव, अनुभाव आदि कुराको विस्तृत व्याख्यान गर्नपट्टि यहाँ बढिएको छैन । फेरि काव्यसम्बन्धी अरू विभिन्न साहित्यिक लक्षणकारहरूले स्तम्भ, स्वेद, रोमाञ्च आदि सात्विकका भावहरूलाई अनुभाव अन्तर्गत नै उपलब्ध हुने कुरा अनुभव गरी सात्विकभाव त्यसअन्तर्गत नै मानिएको कुरा स्मरणीय छ ।

रसविना साहित्य वास्तवमा साहित्य नै बन्न सक्तैन भन्ने कुरा त प्रष्ट्याइसकियो, तर रस पनि पाठक-हृदयमा विभिन्न रूपले उद्बोध गराइन्छ– साहित्यिक विधा, परम्परा र नवीनताअनुसार । तर यी विभिन्न साहित्यिक पूर्वाचार्यहरूको मन्तव्य र विश्लेषणअनुसार निचोरमा भन्न सकिन्छ मानव-हृदयलाई सट्ट खिचेर आकर्षण गर्ने शक्ति नै रस हो । यो शक्ति विभिन्न साहित्यिक उपकरणवाट प्राप्त हुन्छ र यो रसास्वादन-आभ्यन्तरिक मानसक्रिया हो । संस्कृत साहित्यको विशाल मन्दिरमा विभिन्न कविहरूले रस र माधुर्यपूर्ण साहित्यको भेटी चढाउँदै आफ्नो अमरकीर्ति प्रकाशमय गराएको पाइन्छ । यिनै विभिन्न अमर प्रतिभाहरू-मध्येका एउटा विभूति हुन्– कवि अमरुक । जसलाई हामीले चर्चित विषय बनाइरहेछौं:–

संस्कृत साहित्यमा रसवादी कवि अमरुकका सरस कविताले धेरै साहित्यिकहरूको चित्त खिचेको र लोभ्याएको पाइन्छ । तर उनका परिचयको सम्बन्धमा भने जति लेख प्रसिद्ध, मनलाई खिच्ने र लठ्याउने खालका छन् त्यसको विपरीत भएको हामी पाउँछौं । यिनको समय तथा परिचय आदिको विषयमा कुनै खास ठोकुवा प्रमाण पाइएको छैन, तर पनि नवौं शदीका साहित्यिक विद्वान् आनन्द बर्द्धनले आफ्नो ग्रन्थ 'ध्वन्यालोक' मा यिनका रसमय कविता तथा ख्यातिको प्रशंसा गरेकोवाट अनुमानिक यिनको समय नवौं शदी-पूर्व हो सम्म भन्न सकिन्छ ।

अमरुक चमत्कारिक शब्दविन्यास र आलङ्कारिक वान्की भर्ने किसिमका शाब्दिक (शब्द) कवि नभई हुन्– रसकवि । यिनले कवितामा शब्दविन्यास तथा पददोष तर्फ ध्यान नदिई पद्यहरूलाई रसमय वनाउन तर्फ ध्यान दिएका छन् । वास्तवमा यिनको कवि-हृदय रसभरिएका सिलोकहरू रच्ने तर्फ विहल भई खिचिएको बुझिन्छ । यिनका पद्य-हरूमा बलात्कार छन्द मिलाउने उद्देश्यवाट अनावश्यक र नीरस पदहरूले ठाउँ ओगटेका छैनन् । यिनको जति पदविन्यास तथा कथ्य शैली छ त्यो सजीव र सशक्त भई प्रवाहरूपले सरर बहेको हामी भेट्टाउँछौं । भावुक हृदयद्वारा उत्प्रेरित, आडम्बरविहीन, व्याव-

हारिक तथ्यताले ओतप्रोत भएका कविताहरू सरलतापूर्वक आकर्षक भाषामा जनसमक्ष प्रस्तुत गर्नु रसकवि अमरुकको एउटा विशेषता हो। पाठकको हृदयलाई चुम्बकले वस्तु खिचेझैं सट्ट खिच्न सक्नु कविको ठूलो गुण हो। अमरुकका खँदिला, तर मिठासले भरिएका कविताहरू सरर पढ्दा यद्यपि पाठकहरू मजबून नजान्नन्, तर पनि वारंवर अलाप्न एवं सिलोक भट्याउन चाख लिन्छन्। उसको साहित्यिक अन्तर्हृदय सिलोक न भट्याई रहन सक्तैन। अतः स्वान्तः सुखाय नै किन नहोस्, ऊ कवि अमरुकका सरस कविताहरू अलाप्न थाल्दछ। एतावता सुबन्धु (८ शदी) को "अविदित गुणापि सत्कविर्भणितिर्वमति कर्णेषु मधुधाराम्। अनधिगत परिमलापि हि हरति दशं मालतीमाला' अर्थात्– असल कविको भनाइ अथवा वास्तविक मजबूत के हो ? त्यो बुझ्न र त्यस भनाइको गाँठो (अन्तर्मर्म–भित्री कुरो) फुस्काउन नसके पनि मीठो राग (शब्द संगठन, पदयोजन आदि) को लय कानमा पर्नेवित्तिकै सुनिरहूँ भन्ने खालको मोहले मन लठ्याउँछ– जस्तो मालती फूलको सुगन्ध नसुँघिएको भए पनि देख्ने वित्तिकै आँखामा छाप पारिहाल्छ– मुहुनी लगाइहाल्छ भन्ने नीतिसूक्ति अमरुकको "अमरुशतकम्" मा पूर्णतः घटेको हामी भेट्टाउँछौं।

कवि अमरुकको नामलाई अमर र जनप्रिय तुल्याउने उनको एकमात्र कृति 'अमरु (क) शतकम्' संस्कृत साहित्य जगत्मा प्रसिद्ध छ। यो मनोहर प्रकृति, लौकिक प्रणाली, रहनसहन तथा दाम्पत्यमय शृंगारवादी साहित्यले पुटभरेको रसमय मुक्तक काव्य हो। काव्यका विभिन्न भेदहरूमध्येमा मुक्तक पनि एउटा भेद हुन आउँछ। हिन्दी साहित्यका एक प्रसिद्ध आलोचकको भनाइमा– "प्रबन्धकाव्य एक बगैंचा हो भने मुक्तक काव्य एउटा चुनेको गमला हो" यो कथन स्वाभाविक छ। सारा बगैंचाको पूर्णतः सौन्दर्य र वास्तविक ज्ञानको लागि लामो समयको आवश्यकता हुनुको साथै त्यसलाई खर्च गर्नुपर्ने पनि हुन्छ। किन्तु गमलाको आनन्द क्षणिक, सुलभ तथा थोरै समय र साधारण हेराइवाट नै मानसिक सन्तुष्टि पाइहाल्न सकिने हुन्छ। 'महाकाव्य खण्डकाव्य आदिका व्यवहारको अपेक्षा मुक्तक काव्य थोरै समयले क्षणिक आनन्द लिन सकिने एउटा सौन्दर्यपूर्ण साधन हो। अतः मुक्तक काव्यका प्रत्येक पद्यहरू स्वतन्त्र वनी एउटा साधारण चित्र उतार्नलाई सफल बन्न आउँछन्। यसमा एक पद्य दोस्रा पद्यसँग अपेक्षित हुँदैन तर केही हदसम्म क्रम मिलेको रूप भने आउन सक्तछ– उदाहरणार्थ संस्कृत साहित्यको 'मेघ दूत' (कालीदास) र नेपाली साहित्यको यात्री (डमरुवल्लभ) आदिलाई हामी पेस गर्न सक्तछौं। काव्यगत भेदको प्रसंगमा खण्ड र मुक्तकको भेद विश्वनाथ यसरी गर्छन्– "खण्डकाव्यं भवेत्काव्यस्यैक देशानुसारी च। छन्दोबद्धमयं पद्यं तेन मुक्तेन मुक्तकम्' भनेर।

कवि अमरुकले आफ्नो काव्यमा प्रत्येकपद्यहरू उत्तम मुक्तक काव्यलाई सुहाउने किसिमले लेखेका छन्। यस काव्यमा तात्कालिक सामन्तवर्गहरूको विलासमय (मोज-मजाले भरिएको) दाम्पत्यजीवन, शृंगारपूर्ण प्रणयव्यापार, प्रेमपूर्ण प्रकृति-चित्रण, सामाजिक विधि-व्यवस्था तथा विप्रलब्धा नायिका (परदेशीकी पट्टी स्वास्नीको) मार्मिक चित्र आदि सरल एवं सरसरूपले मोह पार्ने शैलीमा घतलाग्दो ढंगवाट खिचिएको छ। उदाहरणको लागि विलासमय दाम्पत्यजीवनको चित्र उतारिएको एक टुक्रा–

शून्यं वासगृहं विलोक्य शयनादुत्थाय किंचिच्छनै–
निंद्राव्याजमुपागतस्य सुचिरं निर्वण्य पत्युर्मुखम् ,
विश्रब्धं परिचुम्ब्य जातपुलकामालोक्य गण्डस्थलीं
लज्जानम्रमुखी प्रियेण हसता बाला चिरं चुम्बिता ।।

(मानिसशून्य खोपी देखेर ओछ्यानबाट सुस्त सुस्त उठी ती बैंसालु तरुनीले निद्राका छलले सुती सस्त निदाएजस्ता आफ्ना खसमको मुख राम्रोसँग हेरी निर्धक म्वाईँ खाइन्, जसबाट गालाभरी रोमाञ्च निस्की जुरुङ्ग भयो, अनि लाजले भुतुक्क भएकी ती पठ्ठीलाई हाँस्तै दुलहाले धेरै बेर म्वाईँ खाए) यस सिलोकमा कविले विलासपूर्ण दाम्पत्य जीवनको राम्रो चित्र उतारेको हामी भेट्टाउँछौं । अमरुक पछिका लक्षणकार साहित्यिक विद्वान्हरूले यस सिलोकलाई शृंगाररसको उत्तम उदाहरणको रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । त्स्तै शृंगार ओतप्रोत नव वधू (नयाँ दुलही) नायिकाको प्रथम–प्रणय व्यापारमा भएको प्रेमचित्र खिचिएको सानो उदाहरण—

पटालग्ने पत्यौ नमयति मुखं जात–विनया
हठाश्लेषं वाञ्छत्यपहरति गात्राणि निभृतम्
न शक्नोत्याख्यातुं स्मितमुखसखी दत्तनयना
ह्रिया ताम्यत्यन्त प्रथम परिहासे नव-वधू : ।

(दुलाहा उसको कपडा र पछ्यौरा मजेत्रो आदि) समाती तान्दछन् त ऊ लाजले भुतुक्क भई मुख झुकाउँछे, कुरकुरे बैंसले भरिएको उसको कामातुर पति बल जफती अगालो हाल्न चाहन्छ त ऊ एकदम शरीर हटाउँछे, खिस्सी उडाई हाँसेका संगी-साथीहरूलाई देखी मनले जवाफ दिन चाहे पनि लाजले गर्दा ऊ मुख बाउन सक्तिन, पहिल्यै घर आएकी लजालु नयाँ दुलही छ, उसका उपर घर तर्फका मानिसहरूद्वारा गरिने प्रथम परिहास (पहिल्यैको अवस्थामा गरिने हाँसो, ठट्टा, खिस्सी आदि) सुन्दा उसको हृदय सवाल जवाफको लागि उकुससुकुस भए पनि मुखले कुनै जवाफ दिन सक्तैन) कवि अमरुकले यस सिलोकमा पहिल्यै घर आएकी मुग्धा नायिकाको लजालु पना तथा स्वाभाविकता आदि वास्तविक स्थितिको वर्णन राम्रोसँग मनोवैज्ञानिक ढंगले प्रस्तुत गरेका छन् । कवि कालीदास (१ शदी) को उक्ति– "काङ्क्ष्यन्त्योऽपि व्यतिकरसुखं कातराः स्वाङ्गदाने" अर्थात् दुलहासँग लाडिई मोज-मजा गर्ने धोको भए पनि भरखरका नयाँ कलकलाउँदा ठिटीहरू आफ्नो दुलहालाई जीउ सौंपन हिच्किचाउँछन्, भने जस्तै यी नव वधू पनि लाज र नौलो पनाले गर्दा पतिको वास्त-विकतामा अनजान छिन्, अनि सखी तथा नन्द, देवरानी आदिको हस्सी एवं व्यङ्ग्योक्तिमा सुहाउँदो वास्तविक प्रत्युत्तर दिन पनि लाजले गर्दा उनको आत्मा हच्कन्छ, मन हिच्किचाउँछ, वाक्य फुट्तैन । उनको अवस्था एक तहको विकलताले र नौलो किसिमको लाजले भरि-एको छ । कविले यस सिलोकमा नौली भरखरकी गाउँले दुलहीको चित्र सफलतापूर्वक उतारेका छन् । पहिलो पटक घर आउँदा नयाँ दुलहीमा हुने उकुससुकुसको मानसिक भावना,

परस्पर उनीहरूमा हुने विधि व्यवहार आदि यस माथिको सिलोकमा स्पष्ट रूपले प्रकट भएको हामी पाउँछौं ।

प्रकृति-वर्णन तर्फपनि अमरुकको लेखनी सफलतापूर्वक दौडिएको पाइन्छ । यिनको प्रकृतिवर्णनमा श्रृंगारमा प्रेमपूर्णता झल्किनुको साथै स्वाभाविकता पनि स्पष्ट भएको छ । प्रकृतिको, अतिरञ्जना, भावुकताको वढाइ-चढाइ, उरन्ठेउला शब्द र अप्ठेरा वाक्यहरूको प्रयोग, आदर्शता (यथार्थ विनाको) को हावादारी महल, श्रुतिकटु (रूखा टर्‌रा) पदले ठाउँ ओगटेको आदि काव्यात्मक दोषहरू नभई उचित मात्रामा चुनिएको अभिव्यक्ति स्पष्ट रूपले व्यक्त्याउनु अमरुकको आफ्नै विशेषता हो–

रामाणां रमणीय-वक्त्रशशिनः स्वेदोदविन्दु-प्लुतो–
व्यालोलालकवल्लरीं प्रचलयन् धुन्वन्नितम्वाम्वरम्,
प्रातर्वाति मधौ प्रकाम विकसद्राजीव राजी रजो
जालामोद मनोहरो रतिरसग्लानिं हरन्मारुतः ।

(विहानको समय, वसन्त ऋतु, मनलाई चोर्ने ढकमक्क फुलेका कमलका पंक्तिहरू-जहा कमलकेसर विखरिइरहेछ, फेरि त्यंही वास्नादार कमलपंक्ति (केसर) को धूलो मिसिएको तथा राती श्रमजनित पसिनाका कण पोतिनाले शीतल भएको हावा मन्द मन्द वहिरहेछ । यस मन्द २ चलेको हावाले कलकलाउदी नायिकाको चञ्चल चूर्णकुन्तल हल्लाइरहेको छ र साथै सारीलाई पनि फिरफिर कपाइरहेको छ, जसवाट नायिकाको सुन्दरता झन् मन लठ्याउने खालले अधि वढिरहेको भान हुन्छ, शीतल एवं सुगन्धित यस हावाले रतिश्रमले लखतरान भएका तरुनो तरुनी (नायक नायिका) को थकाइलाई हटाइदिई नयाँ फूर्ति तथा उमङ्ग वढाइरहेछ) सजीला पदहरू सजाई रसिलो ढङ्गले साधारण उक्तिवाट गहिरो अभिव्यक्ति दिन अमरुक चतुर छन् । प्रकृति-वर्णनको साथ-साथै यस पद्यमा प्रातः कालिक वायुको उपयोगिता तथा महत्त्व पनि पक्षान्तर रूपले दर्शाइएको पाइन्छ । खिन्न हृदयमा नयाँओज तथा फूर्ति भरी शरीरलाई जाँगरिलो वनाउनु विहानका हावाको महत्त्व हो । हाम्रो वैद्य (आयुर्वेद) शास्त्रमा पनि प्रातः कालीन वायुलाई अझ विशेष महत्त्व दिएको पाइन्छ, जसको वास्तविकता वुझेका कवि अमरुक उपर्युक्त किसिमले आफ्नो भावाभिव्यक्ति प्रष्टयाउँछन् ।

श्रृंगारमय दाम्पत्यजीवनको चित्रणतर्फ दृष्टिपात गर्ने हो भने पनि अमरुकको लेखनी सफल पाइन्छ । यिनी परदेश जानलागेको कुनै नवयुवकद्वारा कुनै जवानी भरिएकी पातलीलाई सम्झाएको विषयलिई लेख्तछन्, पतिको परदेशी वन्ने भनाइवाट नै वियोगको वेथाले व्याकुल वनेकी नायिका पनि आफ्नो भित्री मनको पीर खुलस्त गरी मन कटाउने रूपले देखाउँछे—यी दुई दम्पतिद्वारा वातचित भएको कुरा रमाइलो रूपमा अमरुक यसरी खुलस्त गर्दछन्ः–

"प्यारी ! आँखा चिम्लेर केही दिन विताऊ, अनि त म आई पुगिहाल्छु नि !"

"राम्रो हओस् आँखा चिम्लन्छु जवसम्म दिशा (इन्द्रिय र पूर्व आदि दिशा) हरू शून्य हुँदैनन्"

"किन त्यसो भनेकी; म त्यतै हराइहाल्दछु र ? आइपुगिहाल्छु नि !"

"हो, आइपुगिबक्सिन्छ, तर मेरो सौभाग्यद्वारा होइन, अपितु बान्धव (इष्ट-मित्र तथा दाजुभाइ) हरूको सौभाग्यद्वारा"

"के भनेको ? भनाइ के ? अनि चाहना के हो ? स्पष्टसँग भनन"

यस्तो खसमको आग्रहपूर्वकको सोधाइमा दिल चुँडिएर पीरपरेको मस्त तरुनी दुलही आफ्नो निचोड (अन्तिम भनाइ) यसरी खुलस्त गर्छे–

"मेरो भनाइ हो– म सिद्धिन्छु (वियोगको व्यथाले म जल्दछु, अवश्य बाँच्तिन) यसैले मेरो अन्तिम अञ्जली अर्थात् तर्पण कुनै तीर्थ (पवित्र ठाउँ) मा दिइबक्सेला"

यस किसिमको सम्वादात्मक विस्तृत सवाल जवाफ उनी यसरी सफल रूपमा छोटो किसिमले लेख्तछन्ः–

कान्ते ! कत्यपि वासराणि गमय त्वं मीलयित्वा दृशौ
स्वस्ति, स्वस्ति निमीलयामि नयने यावन्न शून्यो दिशः
आयाता वयमागमिष्यति सुहृद्वर्गस्य भाग्योदयः
सन्देशो वद कस्तवाभिलपित स्तर्थेषु तोयाञ्जलिः ।

अब हेरौं विप्रलब्धा नायिकाको चित्रण-कविले कुनै पान्थवधू (परदेशी बटुवाकी पूर्णयौवना दुलही) को सजीव चित्र खिच्ने प्रयास निम्न पद्यमा गरेका छन्। खसमको वियोगले उराठिएकी कामातुर तरुनीलाई दिन वर्ष र रात कल्पतुल्य हुन आउँछन्। पति-संयोगको उत्कण्ठाले उसको जीवन जुनेली रातको रमाइलो भेटमा लालायित बनी पर्खिरहेको छ। उसको अवस्था यस रूपको देखिन्छः–

श्रुत्वा तन्व्या निशीथे नवघनरसितं विश्लथाङ्गं पतित्वा
शय्यायां भूमिपृष्ठे करतलधृतया दुःखिताली जनेन
सोत्कण्ठं मुक्तकण्ठं कठिन कुचतटाघातशीर्णाश्रु विन्दु
स्मृत्वा स्मृत्वा प्रियस्य स्खलित-मृदुवचो रुद्यते पान्थवध्वा।

(जवानीले मस्त भएकी कुनै तन्वी (पातली) नायिकाले भरखर लागेका वर्षायामको अँधेरी रातका मध्य कालको समयमा नयाँ मेघको गड्याङ्ग ! आवाज सुनी, स्वभावैले आफ्ना प्राणप्रियको तातो अँगालो र मधुर चुम्बनको संझनाले उसको हृदय चिरिएर (विदीर्ण-भएर) आयो उसले काटेको रूखसमान सारा शरीरलाई थाम्नसकी छोडिदिई-भुइँको ओछ्यानमा लडी (मूर्छित भई) जसले गर्दा आफन्त भनाउँदा संगिनीहरू पनि खिन्न एवं दिकदार भए। सचेत भएपछि पतिसँगको भेट, रसवसको उत्कण्ठाले लालायित भएकी त्यस नायिका पहिल्यै लोग्नेसँग ठट्टामा भएका ठट्यौला बोलीहरू झलझली सँझी डाँको छोडेर रुन थाली– उसका आँखाबाट झरेका आँशुका ढिका मस्तजवानीलाई चिनाउने उठेकासाह्रा चुचे दूध (कठोर स्तन) मा ठक्कर खाई छिरलिएर झर्न थाले। कविले यस पद्यमा कवि काली

दासको–"मेघालोके भवति सुखिनोऽप्यन्यथावृत्तिचेतः कण्ठाश्लेषा प्रणयिनि जने किं पुनर्दूर संस्थे" अर्थात् वर्खायामको कालो घना बादल देख्ता भाले-पोथी मिलेका जोडाहरूको मनमा त उखरमाण्लो छुटेर आउँछ भने गजमस्ती हिडाइ र हरिणी आँखा भएकी प्यारले घाँटीमा अगाल्बोमार्न तम्सिने वैंसालु हृदयकी रानीलाई टाढा छोडी परदेशलागेका अभागी कर्महाराको निम्ति त फेरि के भन्नु पर्छ र ? भन्ने भनाइअनुसार मेघध्वनिको श्रवण (सुनाइ) मा तन्नेरी दुलहाको गाढ अंकमालको उत्कण्ठाले आतुर भएकी कुनै काम विह्वला युवतीको अवस्था रमाइलो ढंगले यथार्थ रूपमा वर्णन गरेको पाइन्छ । यहाँ अमरुकको लेखनी सशक्त हुनुको साथै स्वाभाविकताले भरपूर भएको हामी भेट्टाउँछौं ।

त्यस्तै कुनै नायक विदेशबाट आएको समयमा बाहिरिया विभिन्न स्वागतसामाग्री नजुटाई आफ्ना शरीरका अङ्गावयवहरूद्वारा नै नायिकाले आफ्ना खसमको स्वागत गरी भनी कविले सरस तथा सुन्दर कल्पना प्रस्तुत गरेका छन्—

दीर्घावन्दनमालिका विरचिता दृष्टय्यैव नेन्दीवरैः
पुष्पाणां प्रकरः स्मितेन रचितो नो कुन्द जात्यादिभिः
दत्तः स्वेदमुचा पयोधर युगेनार्घ्यो न कुम्भाम्भसा ।
स्वैरेवाऽवयवैः प्रियस्य विशतस्तन्व्या कृतं मङ्गलम् ।

आफ्नो प्रिय नायक दुलहा परदेशबाट आएको छ, स्वभावतः मालिक आउँदा स्वागतको लागि कमल आदि फूलको माला ठीक गराउनु, कुंदी, चमेली आदि फूलको गुच्छा तयार पार्नु, मंगल घट सजाउनु इत्यादि कुरा खुशियालीले हतपताई विभोर भएकी तमतमाउँदी त्यस तरुनी नायिकाले भुली, परन्तु ऊ आफैं ढोकामा खडाभएर उभिई विदेशबाट आएका प्राण-प्रियको लागि आफ्ना विभिन्न शारीरिक अङ्गावयवद्वारा नै स्वागत निम्ति टक्याइने मंगलमय सामग्रीको रचना गर्न भुलिन यही कुरा अमरुक उल्लेख गर्छन्— (उसले कमलको माला तयार गरिन, तर कमल जस्तै उसका लामालामा आँखा–जो खसमका आगमनको निम्ति बाटो पर्खिरहेछन्–ती कमलनयन नै कमल-मालाको सिर्जनाका प्रतिरूप भए । उसले कुंदी, चमेली आदि फूलको गुच्छा तयार गरिन, तर दुलहा आएको खुशियालीमा भएको मुस्कुराहट नै पुष्प गुच्छाको सादृश्यता लिइरहेको थियो । अर्घको लागि मंगल घट तयार गरेकी थिइन, परन्तु उसका दुई स्तन नै प्रियको अर्घका लागि घटको प्रतिरूप बनी तत्पर थिए । त्यसैले त्यस तरुनी सुन्दरीले आफ्ना शरीरका अंगका अवयवद्वारा नै विस्तृत ढंगले प्राण–प्रियको स्वागत गरिन् ।)

माथि उद्धृत गरिएका यी सिलोकहरू कवि अमरुकको लेखनकला, अनि रसमय उनका काव्यको दिक्प्रदर्शन गराउनाको लागि मात्र यहाँ प्रस्तुत गरिएका हुन् । रसमयता, क्लिष्टहीनता, स्वाभाविकता तथा अनावश्यक पदहरूको पन्छ्याबट नै हामी उनका पद्यहरूमा पाउँछौं । विशेष गरी अस्वाभाविक कल्पनाको उडान उनका पद्यहरूमा भेटिंदैन । धेरैजसो कविले स्वाभाविकरूपले धनीवर्गको जनजीवन, दाम्पत्यपूर्ण लौकिक व्यवहार, आदिलाई नै आफ्नो कथ्य विषय बनाई मार्मिक र वास्तविक रूपले पाठक-समक्ष प्रस्तुत गरेका छन् ।

यद्यपि सातौं शदीतिरका संस्कृतका प्रकाण्ड विद्वान् भर्तृहरिले आफ्नो 'सुभाषित त्रिशती' शतकत्रय (नीति-श्रृङ्गार-वैराग्य) मा श्रृङ्गार रसलाई पनि स्थान दिई मनोहर रूपले 'श्रृङ्गार शतकम्' लेखिएको पाइन्छ । तर दुवै कविको काव्य-कलामा ठूलो फरक देखा पर्छ । भर्तृहरिले आफ्नो 'श्रृङ्गारशतक' द्वारा नारीलाइ दुई रूपले हेरेका छन्—

(१) सांसारिक समस्त वस्तुहरूमध्येमा सर्वोत्तम सुखदायकको रूपमा,

(२) संसारका सारा चीजमध्येको दुःखदायीको रूपमा,

यसैले श्रृङ्गारशतक-अन्तर्गतको भर्तृहरिको हेराइ यसरी दुई धारामा बगेको छ । कतै यी—

"अधरमधु बधूनां भाग्यवन्तः पिबन्ति"
"निदाघे तूर्णं तत् सुखमुपलभन्ते सुकृतिनः"
"........ धन्या : सुखं शेरते"

आदिद्वारा आफ्नो भावुकता व्यक्त गर्दछन् । अनि कतै—

"सैवाऽमृतलता रक्ता विरक्ता विषवल्लरी"
"स्त्रीयन्त्रं केन सृष्टं विषमकृतमयं प्राणिनां मोहपाशः"
"त्वङ्मांसास्थिमयं वपुर्मृगदृशां मन्दोजनः सेवते"

आदि कथनद्वारा आइमाईलाई हलुक्याइएको कुरा पनि पाइन्छ । भर्तृहरि आफ्नो मनलाई आफै यसरी भन्दछन्— "हे मन ! तँ वैसालु मनलाई लोभ्याउन रमाइली पातलीलाई देखी क्षुब्ध न हो, किन कि कठोर, उत्तुङ्ग स्तन, सिंहको जस्तो ठूलो लच्किलो नितम्बभाग, पातला लाल ओठ, मसिनु भुवादारी अंग, सेता सेता टम्म मिलेका दाँत, अनि घुँघुरिएका चिल्ला कपाल, आदि राम्रा राम्रा सामग्रीले भरिएकी तरुनीलाइ पुण्य नकमाई पाउन सकिन्न ।"

फेरि वैंसालु खुडकिलोमा गोडाराखेकी कुनै तरुनीको स्वाभाविक चित्र भर्तृहरि यसरी खिच्दछन्— राता राता पातला ओठमा मन्द मुस्कान, चञ्चल कर्के हेराई, वातचित गर्दा छिन-छिनमा नयाँ नयाँ विलासपूर्ण ठट्यौलो पन, हावभावपूर्ण कटाक्षद्वारा रमाइलोपना इत्यादि व्यवहार हुनाको साथै नारी सौन्दर्यको वैंमको आविर्भावको द्योतक हो यी भए भर्तृहरिका स्त्रीविषयक भनाइ, फेरि अर्को कुरा जीवनको आनन्द सम्बन्धी विषयलाई अँगाली हेर्दा भर्तृहरिको—"......जुन घनघोर (अध्येरी वर्षा-यामको) रात्रीमा प्रियतमा-प्रियतमको तातो अँगालोमा बाँधिएकी छे, शीतल हावा रति-श्रमहटाई बहिरहेको छ, फेरि साह्रा साह्रा स्तन उठेकी मस्त तरुनी आइमाई विविध हावभावपूर्ण ठट्यौलो पनाले मनलाई मोह पारी आफूलाइ मसक्क अँगालो हाल्न हतपताउँछे— त्यस्ता नै पट्ठाहरू धन्य पुरुषहरू हुन्, भन्ने भनाइछ ।" भर्तृहरि सुन्दरीलाइ संसारको सवैभन्दा सुन्दरवस्तु हो भन्दछन् र त्यस्ता प्राण-प्रिय सुन्दरी जुन पुरुषको छातीमा लिप्सिन्छिन् वास्तवमा सांसारिक स्वर्ग

त्यही हो भनेर लेख्तछन् । यहाँ आएर उनको लेखनी यतिसम्म भन्नसमेत हिच्किचाउन्न कि जो वेदान्त आदि शास्त्रमा स्वर्ग भनी वताइएको छ त्यो गौण हो, अर्थात् अमुख्य (टालटुले) कुरा हो आदि । नीतिको वास्तविकता, विषयको आनन्द अनि वैराग्यको तत्त्वसमेत बुझेको भर्तृहरि वैराग्यशतकमा समेत आएर पनि तरुनीका साह्रा साह्रा उठेका दूधहरू र राता राता पातला ओठ, अनि मसीनो सुनौला रंगको कमलो जीउ भुल्न सक्तैनन्, मानिसको सार भोग कि योग हो भन्ने महसूस गर्दै यिनी लेख्तछन्—

"नारी पीनपयोधरोरु युगलं स्वप्नेऽपि नालिङ्गितम्"
"कान्ता कोमलपल्लवाधररसः पीतो न चन्द्रोदये"

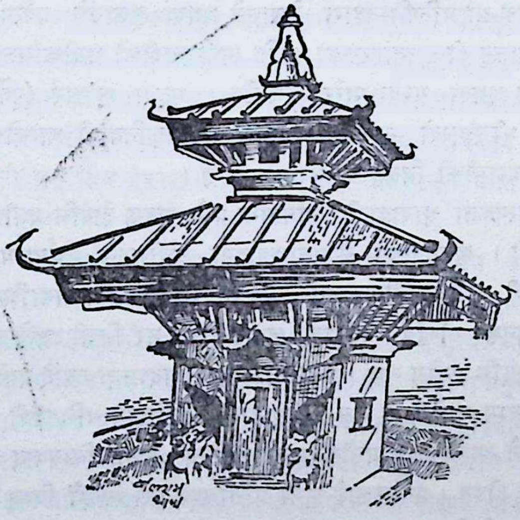
इत्यादि । यसैले यिनको भनाइमा स्त्री पुरुषलाई खिच्ने, आनन्द दिने, कामजनित मानसिक तलतल मेटाउने, रति-क्रिडाको एउटा उत्तम साधन हो; स्त्रीविना सांसारिक कुनै आनन्द छैन, सुन्दरी स्त्री पाउनु पुरुषको सौभाग्य हो—जसले सुन्दरी स्त्री फेला पार्‍यो, त्यही पुरुष धन्य हो, आदि ।

अर्को पक्षद्वारा दृष्टिपात गर्ने हो भने नारीलाई उनी सांसारिक मोहको विषघटको रूपमा उल्लेख गर्छन् । उनको भनाइ छ— आइमाई सौन्दर्य रूपी इन्धन (दाउरा)द्वारा प्रज्वलित कामाग्निको ज्वाला हो, जुन ज्वालामा मूढ, कामुक, विचारहीन मानिस आफ्नो धन र यौवन (जीवन) को आहुति दिन्छ । यहाँ आई भर्तृहरि त्यस्ता मानिसलाई 'धन्य' भन्दछन्— जसको मन सुन्दरी वैंसालु पातलीलाई देख्ता हच्कँदैन, विकृत हुँदैन । उनी आफ्नो मान्यता यहाँ यसरी व्यक्त्याउँछन्—

वैराग्यै सञ्चरत्येको नीतौ भ्रमति चापरः
शृंगारे रमते कश्चिद्भुवि भेदाः परस्परम् ।

यसवाट हामी मानिसको मनोगत विभिन्न चाहनाहरूलाई ख्यालमा राखी यिनी साहित्यिक कलामा उन्मुख भएका रहेछन् भन्ने कुरा बुझ्दछौं—जसवाट कि उनको लेखनी मानव-मनका अनुकूलताको स्थिति निहारी विभिन्न धारामा वहेको छ । कवि भर्तृहरिको लेखनी धेरै नै अगि बढी शृङ्गारको हद (सीमा) मा पुगेको देखिन्छ । उनको लेखनी कहीं कहीं उत्ताउलो वनी अश्लिल प्रयोगसमेत गर्न पुगेको आभास हुन्छ । तर अमरुकको लेखनी यस्तो छाडा र शृङ्गार रसको सीमा नाघ्नसमेत खोजेको भेटिंदैन । उनको कलम सतर्क र भलादमी छ, अनि भाव्रना चतुर नायिकाको संलाप (वातचित) जस्तो हुनुको साथै लेखन-कला दक्ष छ । भर्तृहरिद्वारा वासनात्मक रूपले नारी-हृदय छाम्न कोशिश गरिएको छ त कवि अमरुद्वारा तटस्थ रूपले हेरिएको पाइन्छ । अमरुकको हेराइ विवेकपूर्ण र गहिरो छ, उनी गडेर हेर्छन्, सोच्छन्, अनि विङ्ने गरी चस्स कोट्याउँछन्, तर पुरै उदङ्ग्याउँदैनन्- नाइलनको कपडाले दर्शकलाइ धरमर पारेजस्तो गर्छन मात्र अतः विद्वान् भर्तृहरिको अपेक्षा अमरुकका शृंगार रसको कथ्यविषय र लेखन कलामा आफ्नो निजी वैशिष्ट्य तथा व्यक्तित्वको

दिग्दर्शन हामी पाउँछौं । प्रभावोत्पादक कथ्य शैली तथा रसमय कविता हुनाले नै यस मुक्तक काव्यलाई मम्मट (११ शदी) आदि साहित्यिक लक्षणकार विद्वान्‌ले उत्तम काव्यको उदाहरण मानेका छन् । यस काव्यमा शार्दूलविक्रीडित, सामान्य छन्द हुनुको साथै स्रग्धरा, वसन्ततिलका, शिखरिणी, हरिणी, मालिनी, मन्दाक्रान्ता, द्रुतविलम्बित आदि छन्दहरू पनि बीच बीचमा प्रयोग गरिएका छन् । मान्नुपर्दछ-अमरुक मुक्तक काव्यका गुरु हुन्, यी कविले भावी मुक्तक कविहरूलाई प्रोत्साहित तुल्याए, यसैले संस्कृत काव्य-परम्पराको विशाल मुक्तक क्षेत्रमा कवि अमरुकको निजी महत्त्व हुनुको साथै महान् स्थान छ ।



प्रतीकवाद र नेपाली कविताहरू

—वासु रिमाल 'यात्री'

१. प्रतीकवाद—हिजो, आज र भोलि

कलामा प्रतीकवाद यस्तो प्रवृत्तिको द्योतक हो, जसले कुनै खास विषय या भाव-लाई विशिष्ट प्रतीक या प्रतिविम्बद्वारा देखाउने अथवा लुकाउने प्रयत्न गर्छ। कलात्मक ढङ्गले लुकाउनु देखाउनु हो। उदाहरणको लागि सारी नारीको प्रतीक बन्न सक्छ जसले नारी शरीरलाई लुकाउँछ अथवा सुन्दर पारेर देखाउँछ। भद्दा शृंगार (पूर्वेली रीतिकालीन कविताको रूप) र घीनलाग्दो नग्नता (पश्चिमाली प्रकृतिवादी आन्दोलनले पैदा गरेको विकार)—यी दुवै खराबीको विरुद्ध यो कला खडा छ।

प्रतीकात्मकता छायावादी कवितामा पनि पाइए तापनि प्रतीकवाद छायावाद-भन्दा भिन्न कुरा हो। छायावादमा झैं प्रतीकवादमा प्रतीकहरू सर्वमान्य या सार्वभौमिक हुँदैनन्। प्रतीकवादी कविले प्रतीकहरूलाई चाहे ती पौराणिक या सामाजिक हुन् छायावादमा झैं प्रतीकविधान-अनुरूप सौन्दर्य चेतनाको लागि होइन तर निजी ढङ्गले कुनै गहन विषयको रहस्योद्घाटनको लागि प्रयोग गर्छ। प्रतीकवाद छायावादभन्दा ज्यादै प्रयोगशील एवं उदार भएकोले यो आजसम्म जीउँदो छ जब कि छायावाद इतिहास बनिसक्यो।

कुनै कुनै आलोचकले प्रतीकवादको पर्यायको रूपमा बिम्ववाद शब्द प्रयोग गरेका छन् जुन कुरा ठीक होइन। प्रतीकलाई हामी प्रतिविम्ब भन्न सक्छौं विम्व होइन। अव्यक्त र अप्रस्तुत विम्वलाई प्रतिविम्वद्वारा जान्न र व्यक्त गर्न खोज्नु प्रतीकवादी प्रवृत्ति हो। ऐनामा देखिने अनुहार विम्वरूप अनुहारसँग मिल्दोजुल्दो भए पनि त्यो प्रतिविम्ब विम्वदेखि भिन्न हो। ऐना फुटाउँदा प्रतिविम्व हराउँछ तर विम्व हराउँदैन। कन्केभ र कन्भेक्स ऐनामा आफ्नै अनुहार हास्यास्पद एवं अद्भुत देखिन्छ। प्रतीकको सहाराले प्रतीकवादी कविहरू ज्ञेय विम्वलाई व्यक्त गर्छन्।

वेदमा ईश्वर सम्वन्धी वर्णनहरू र उपनिषद्मा आत्मा, परमात्मा एवं जगत् सम्वन्धी प्रसंग र कथाहरू सव प्रतीकात्मक छन्। पिपलको बोटमा बसेको दुई चराहरूको प्रसंग (एउटा सधैं खान्छ तर दुब्लो र दुःखी छ, अर्को कहिल्यै खाँदैन तर हृष्टपुष्ट र सुखी छ-शरीर र आत्मा), जगत्को घोडाको रूपमा चित्रण अथवा मान्छेलाई रथसँग दाँजी गरिएको सुन्दर

वर्णन–यी सब प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिका सुन्दर एवं उदात्त नमूना हुन् । उपनिषद्को "तमसो मा ज्योतिर्गमय (अन्धकारबाट मलाई उज्यालोतिर लैजाऊ) उक्तिमा अन्धकार र उज्यालो अज्ञान र ज्ञानका प्रतीक हुन् (यस्ता प्रतीकहरूलाई छायावादले अंगाल्यो किन कि यी सर्वमान्य र सार्वभौमिक छन् । त्यस्तै अमृत अमरताको, यमराज मृत्युका प्रतीक हुन्। ईश्वर या मान्छेको प्रतिनिधित्व उसका नाम, मूर्ति, प्रतिमा या तस्वीरले गर्छन् । ईश्वरलाई संसारको स्रष्टा मान्ने हो भने सृष्टि स्रष्टाको नै प्रतीक हो । यो सृष्टि कविता हो र परमात्माचाहिं कवि हुन् । इमर्सन भन्छन्— "हामी प्रतीक हौं र प्रतीकहरूमा निवास गर्छौं ।" पुर्वेली दर्शनद्वारा प्रभावित इमर्सन "सर्वं खलु इदं ब्रह्म" भन्ने महान् उद्घोषलाई आफ्नै ढङ्गले व्यक्त गर्छन् । उनको विचारमा हामी ईश्वरका प्रतीक हौं र साह्रा सृष्टि ईश्वर नै हो ।

प्रसिद्ध विद्वान् अर्नस्ट कासिरेरको मतअनुसार मानव न पूर्णतया आदर्शवादी छ, न भौतिकवादी । प्रतीकहरूको माध्यमबाट ऊ दुवैको भागी हुनसक्छ। त्यसैले प्रतीक मानवको मध्यस्थ विन्दु हो। आर्थर सिमन्स प्रतीकवादको महत्त्ववारे भन्छन्–प्रतीकवादविना साहित्य हुँदैन, शब्दहरू स्वतः प्रतीक नै हुंन् । मानवले प्रत्येक जीवित वस्तुको नाम राख्न शब्द उच्चारण गरेदेखि नै प्रतीकवादको प्रारम्भ भयो ।

निश्चय नै हामी प्रतीकहरूको माध्यमद्वारा सोच्छौं र बोल्छौं । हामी प्रतीकहरूद्वारा गहन कुरालाई बुझ्छौं र बुझाउछौं । अप्रस्तुत एवं अव्यक्तलाई सरल र सरस रूपमा प्रस्तुत गर्न या व्यक्त गर्न सकिन्छ प्रतीकद्वारा नै । प्रतीकविना अभिव्यक्ति रूखो, निरस र अस्पष्ट हुन्छ जुन अरूलाई बुझ्न गाह्रो पर्छ । प्रतीकहरू मानव जीवनका आवश्यकता हुन्, यी अत्यन्त उपयोगी छन् भाव प्रकाशनको सन्दर्भमा । प्रतीकवाद कला र विषय दुवैलाई नवीन ढङ्गले प्रस्तुत गर्न समर्थ भएको छ ।

वैदिक साहित्यमै प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति पाइए तापनि आन्दोलनको रूपमा प्रतीकवाद (प्रतीकवादी आन्दोलन) शुरू भयो फ्रान्समा, उन्नाइसौं शताब्दीको अन्त्यतिर । यस आन्दोलनको लागि उन्नाइसौं शताब्दीको आधा आधीतिर नै भूमिका तयार भइसकेथ्यो । सन् १८५२ मा बोदलेयरले एडगार एलेन पोका कथाहरू फ्रान्सेली भाषामा अनुवाद गरी प्रकाशित गरेथे । पो ठूला साहित्यिक प्रतिभाको नाउँ हो । यिनका कथा र कवितामा स्वप्न-प्रतीकहरू, रूपक र उपमाहरू एवं बौद्धिकता र रोमान्टिकताको अद्‌भूत प्रयोग भएकाले पोदेखि बोदलेयर र मलार्मेहरू अति प्रभावित थिए । बोदलेयरले त पोलाई आफ्नो आदर्श माने । वास्तवमा यी दुईको असंयमित जीवन उस्तै उस्तै किसिमले बित्यो र अन्त्य पनि दुवैको उस्तै भयो–दुवै गल्लीको नालमा मृत अवस्थामा पाइए । बोदलेयरले आफ्ना कविता र कथाहरूमा फोहर, असुन्दर र वीभत्स वस्तुहरूलाई प्रतीकको रूपमा प्रयोग गर्न शुरू गरे र पेरिसको नाटकी जीवनको व्यङ्गात्मक चित्र उतारे (जस्तो 'टेवला प्यारिसे' कविता, 'पासो' कथा आदिमा) । यी सौन्दर्यवादी थिए र कविताको खास कुनै उद्‌देश्य हुन्न भन्ने कुरा मान्थे । नैतिक उद्‌देश्य भएको कविलाई यिनले पथभ्रष्ट वताए ।

बोदलेयर अलौकिकतामा विश्वास नगर्ने प्रकृतिवादको विरुद्ध खडा भएथे । प्रकृतिवाद सीमित, संकुचित र लौकिक थियो । यसैको प्रतिक्रियास्वरूप प्रतीकवाद ज्यादै व्यापक उदार र अलौकिक एवं रहस्यात्मक पनि साबित भयो । बोदलेयरलाई कलावादी,

अनैतिक भनेर आलोचकहरूले गाली गरे तापनि यी उन्नाइसौं शताब्दीका महान् कवि सावित भए। प्रतीकवादी आन्दोलनका यी प्राण हुन्।

प्रतीकवादी आन्दोलनको इतिहासमा सन् १८८६ को खूब महत्त्व छ। कवि जीन मोरेअसले 'फिगारो नाउँको पत्रिकामा (१८ सेप्टेम्बर) प्रकाशित गरेको प्रतीकवादको घोषणा यस्तो छ···प्रतीक नै केवल यस्तो शब्द हो जो कलामा अचेल पनि सिर्जनात्मक प्रवृत्तिलाई पर्याप्त रूपमा व्यक्त गर्न सक्छ।

यहाँ 'अचेल पनि' (भनाइ) अति महत्त्वपूर्ण छ। यसले प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिको भूतलाई स्वीकार गर्छ। मोरेअसले यी शब्द लेख्दा पौराणिक साहित्यका प्रतीकहरू सम्झेको हुनुपर्छ (जस्तो कि हामीले माथि वेद र उपनिषद्का प्रतीकहरूको स्मरण गर्‍यौं)। हामी निर्धक्कसँग आज पनि प्रतीकले "अचेल पनि सिर्जनात्मक प्रवृत्तिलाई प्रर्याप्त रूपमा व्यक्त गर्न सक्छ" भन्दै प्रतीकवादको स्वागत गर्न सक्छौं। र भविष्यले पनि संभवतः यसको स्वागत गर्नेछ। प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति वास्तवमा मानवको महान् आविष्कार सावित भयो जसलाई थोत्र्याउन काल पनि असमर्थ भएको छ। प्रतिकवादी आन्दोलनका कविहरू आलोचकहरूको दृष्टिमा "डिकेन्डेन्ट" या क्षयोन्मुखी भए पनि प्रतीकवादको क्षय भएन यो अक्षय सावित भयो। आफ्नो घोषणापत्रमा जीन मोरेअस अरू लेख्छन्— प्रतीकवादी कविता भावलाई एक संवेद्य परिधान लगाइदिन चाहन्छ, तर त्यस परिधानको उद्देश्य परिधान नै होइन।

प्रतीकको परिधान आवश्यक भयो— घृणास्पद नग्नतालाई सौन्दर्य प्रदान गर्न तथा गहन, अस्पष्ट रहस्यलाई सरल रूपले समात्न। प्रतीकवादी आन्दोलन एउटा हल्ला, आवेश र जवान कविहरूको जोश थिएन। तर यो कुनै खास दर्शन एवं सिद्धान्तमा आधारित सशक्त विद्रोह थियो प्रकृतिवादको विरुद्ध। उन्नाइसौं शताब्दीको आदर्शवाद (दार्शनिक), रोमान्टिकवाद र नव्यप्लेटोनिक रहस्यवादवाट प्रभाविक भएकोले प्रतीकवाद कलाको क्षेत्रमा नयाँ सिर्जनात्मक आन्दोलनको रूपमा प्रसिद्ध भयो। 'फिगारो'मा प्रतीकवादको घोषणापत्र निस्केपछि अनेक पत्रपत्रिकाले यसको प्रचार र प्रशंसा गरे तथा प्रतीकवादी साहित्य र कलाकृति छापे। गोगिन, रानार्ड, मारिस, डेनिस, रोदां जस्ता चित्रकारहरूले प्रतीकवादलाई अँगालेर सफलता पाए।

साहित्यकारहरूमा चार्ल्स वोदलेयर, स्टेफन मलामे र आर्थर रिम्बो प्रतीकवादका स्तम्भ कहलाए। प्रतीकवादको व्याख्या एवं प्रचार वोदलेयरले भन्दा मलामेंले वढी गरे। यिनले साप्ताहिक गोष्ठीहरूमा तथा समकालीन कविहरूको जमघटमा प्रतीकवादको व्याख्या, विश्लेषण र प्रचार गरे। यी प्रतीकवादको सवभन्दा वलिया प्रवर्तक सावित भए। यिनी भन्थे–काव्यको उद्देश्य सूचित गर्नु होइन, संकेत गर्नु हो। वोदलेरयले विषयवस्तु र रूपतत्त्व दुवैलाई प्रधानता दिएथे मलामेंले रूपतत्त्वलाई वढी महत्त्व दिए र बुद्धिको उपेक्षा गरे। कुशल कविले प्रतीकद्वारा रहस्योद्घाटन गर्न उत्कृष्ट कविता जन्माउन सक्छ भन्ने कुरा यी मान्थे।

रिम्वोले अलि खतरनाक ढङ्गले प्रतीकवादी सिद्धान्तको प्रतिपादन गरे जसले राम्रो उद्देश्यले जस्तोसुकै साधनलाई पनि न्यायसंगत तुल्याउँछ ('एन्ड जस्टिफाइज द मिन्स') भन्ने वाहियात सिद्धान्तको समर्थन गर्छ। उनको भनाइ थियो— कवि द्रष्टा भएकोले

ऊ. चेतनाभन्दा पर अवचेतन स्थितिमा आफूले देखेको प्रतीक एवं संकेतहरूद्वारा कविता लेख्छ र यो स्थितिमा पुग्न मादक वस्तु र यौनको सहारा लिनु आवश्यक छ । निश्चय नै यो क्षयोन्मुखी विचार हो यद्यपि यस्तो गलत तरीकाबाट जन्मेको साहित्यको संख्या कम छैन (गुण कम भए पनि) । अवचेतनबाट प्रतीक र संकेतहरू समात्न मादक वस्तु र यौन जस्ता खराव वस्तुको सहारा होइन एकाग्रता, गहन चिन्तन एवं समाधिको अभ्यास गर्नु लाभदायक हुन्छ भन्ने कुरा रिम्बोलाई थाहा थिएन । पालवर्लेन र पाल वलोरी पनि प्रतीकवादी साहित्यकारको रूपमा प्रसिद्ध भए । सन् १९२० मा वलोरीले एक निवन्धमा के कुराको घोषणा गरे भने प्रतीकवाद शुद्ध रूपमा काव्यको सम्पूर्णताको खोजी गर्ने एक मात्र आधार हो ।

सरल र प्रष्ट हुनुपर्ने प्रतीकवादी कविता जन्मेदेखि नै जनसाधारणले बुझ्नै नसक्ने र कविताको मर्मज्ञहरूको पनि टाउको खाने हुन गयो । यसका दुई कारण थिए-- (क) ती फ्रान्सेली प्रतीकवादी कविहरूले परम्परागत प्रतीकहरूको प्रयोग नगरी वेग्लै प्रतीक चुनेर प्रयोग गरे र (ख) जर्मन दार्शनिक हेगेल र शोपेनहावरको प्रभावले गर्दा प्रतीकवादले रहस्यात्मकता र अस्पष्टतालाई गुणको रूपमा स्वीकार गऱ्यो ।

त्यसैले यी प्रतीकवादीहरूको भनाइ के थियो भने दृश्य जगत् वास्तविक सत्यको झूठो रूप मात्र हो । सत्य अलौकिक र शाश्वत छ । उसको सम्वन्धमा केही बोल्दा रहश्य र अस्पष्टता आवश्यक हुन्छ । दृश्य जगत्को कुरा गर्दा त्यसमा कुण्ठा, निराशाको प्रवेश हुनु स्वाभाविक छ किनभने संसार, दुःखदायी र निरर्थक छ ।

प्रतीकवाद वीशौं शताब्दीमा फ्रान्सवाट वेलायत, आयरल्याण्ड हुँदै अमेरिकासम्म पुग्यो ! बेलायतका टी० एस० इलियट, जेम्स ज्वायस, ओस्कर वाइल्ड, डाइलन टोमस आदि, आयरल्याण्डका वाइ० वी० यीट्स, सिंडा, केरल आदि र अमेरिकाका हाथर्न, वाल्ट-हिटम्यान आदि विश्वप्रसिद्ध प्रतीकवादी साहित्यकार हुन् ।

अस्तित्ववादी लेखकहरूले आफ्ना गहन चिन्तन दर्शन व्यक्त गर्न प्रतीकहरूको सहारा लिएका छन् । सार्त्र, कामु र काफ्काका कथा र उपन्यासहरूले प्रतीकात्मक रूपमा जीवन र जगत्को चित्रण गरेका छन् । काफ्काको 'हङ्गर आर्टिस्ट' शीर्षक कथा र कामुको 'मिथ अफ सिसिफस' शीर्षक रचना यसका सुन्दर उदाहरण हुन् । त्यस्तै खलिल जिव्रानका कृतिहरू प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिले गर्दा अनुकरणीय रूपमा सुन्दर छन् ।

"प्रतीकात्मकता आधुनिक प्रवृत्ति हो । यसले आधुनिक कविताको परिवेश विस्तारमा ठूलो मद्दत दिन्छ । टी० एस० इलियटको 'खोक्रो मान्छे' र 'बाँझो भूमि' संसारभर प्रख्यात हुनुको कारण यही हो । संसार प्रसिद्ध यीट्स, एज्रापाउण्ड आदि प्रतीकवादी कवि हुन् । काफ्काको ख्याति दिनपर दिन बढ्दै छ- यही प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिको कारणले । सार्त्र, कामु, एगनान प्रतीकवादी साहित्यकार हुन् । मार्क्सवादी आलोचकहरू प्रतीक र प्रयोगको विरोध गर्दै नारावादी कविताको अपेक्षा गर्छन् । नारावादी कवितालाई ती प्रगतिवादी भनी प्रशंसाको दृष्टिले हेर्छन् । प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिको विशेषता के छ भने त्यो सस्तो हुँदैन । मान्छेहरू आफ्नो खूबीअनुसार तथा जमानाअनुसार त्यसबाट अर्थ निकाली प्रेरणा र रस ग्रहण गर्छन् । 'पिंजराको सुगा' कवि लेखनाथले आफूलाई सुगा वनाई

लेखेथे। तर त्यो प्रतीकवादी कविता भएकोले राणाकालीन जनताले त्यसमा राणा-शासन पिंजराको रूपमा र आफू सुगाको रूपमा चित्रित भएको देखे। स्वतन्त्रताप्रिय सुगालाई पिंजराको वन्धन असह्य भो। २००७ सालमा पिंजरा फोरी सुगा स्वतन्त्र भो। तर आज हामीले फेरि 'पिंजराको सुगा' पढ्यौं भने हामी त्यहाँ आत्मालाई सुगा र देहलाई पिंजराको रूपमा पाउँछौं। (यसै लेखकको रचना- "आधुनिक कविताको परिवेश र संभावना" बाट गो. प. आषाढ ३०, २०२५)

माथिको उक्तिमा मार्क्सवादी आलोचकहरू प्रतीकवादको विरुद्ध छन् भन्ने कुरा उल्लेख भएको छ। उनीहरू प्रतीकवादी कवितालाई उपयोगितारहित एवं उद्देश्यहीन, मात्र कविविलास संझन्छन्। शुरू-शुरूमा प्रतीकवाद सौन्दर्य-तत्त्वकै पक्षपाती थियो र वोदले-यरहरू कलावादी कहलाएथे तर आजको प्रतीकवाद विकसित अवस्थामा छ र यसले 'सत्यं, शिवं सुन्दरम्' सवै तत्त्वलाई अँगाल्न सकेको छ। हो, आजको प्रतीकवादले अँगालेको सत्य सामाजिक यथार्थता मात्र होइन, रहस्यात्मक आध्यात्मिक सत्य पनि हो।

२ प्रतीकवादी नेपाली कविताहरू

'पिंजराको सुगा' देखि प्रतीकवादी नेपाली कविताको धारा शुरू हुन्छ। यो सफल, वहुचर्चित उत्कृष्ट कविता हो। यो प्रतीकवादी प्रयोग मलाई लाग्छ, हिन्दी छायावादी कविहरूको प्रभाववाट जन्मेको हो। लेखनाथका अन्य कृति जस्तो 'सत्य-कलिसंवाद' 'ऋतु विचार' का प्रतीक-प्रयोग छायावादी किसिमको पाइन्छ। 'पिंजराको सुगा' भने छायावादी नभई प्रतीकवादी हुन गएको छ। यो उत्कृष्ट कविता दार्शनिकता र राजनैतिक क्रूरताले जन्माएको वैयक्तिक नैराश्य एवं कुण्ठावाट निर्मित छ। अर्थात् 'पिंजराको सुगा' ले राजनीतिको साथै दर्शन पनि वोकेको छ।

लेखनाथमा छायावादी नैराश्य र दार्शनिक विरक्ति भेटिन्छ भने लक्ष्मी प्रसाद देवकोटामा रोमान्टिक विद्रोह पाइन्छ। त्यसैले देवकोटाका प्रतीकवादी कविता ज्यादा प्रेरणास्पद एवं क्रान्तिकारी छन् जस्तो 'हुरीको गीत', 'सघन तिमिस्रा प्रति। क्रूर राणा-शासनको समयमा 'क्रान्तिविना हुँदैन सुख शान्ति' (नेवारीमा) लेख्दा कवि (सिद्धिचरण) लाई जेल पठाउने र सामाजिक क्रान्ति गर्छु भन्ने साहसी व्यक्ति (शुक्रराज शास्त्री)लाई रूखमा फलाउने अत्याचारपूर्ण राणा-शासनको कालरात्रीमा, विना प्रतीक क्रान्तिकारी अभिव्यक्ति काल सावित हुन्छ भन्ने कुरा वुझेका देवकोटाले आफ्ना क्रान्तिकारी विचारलाई 'भीषण सुन्दरी' (काली) को प्रतीकद्वारा यसरी व्यक्त गरे- - -

म नीलकाली, रक्तिम जिह्वा, म चिरभोकी र प्यासी
म चिरलान्छित मानवताको ज्वलनको तुमुल राशि,
भीषण सुन्दरी, शिवका उदरमा अधीर पद छन् चन्चल
विधिको वाणको वेग छ, मेरो नृत्यमा पृथ्वी ढलमल।"

(हुरीको गीत)

"हुरीको गीत" मा क्रान्तिको स्वर छ भने 'सघन तिमिस्रा प्रति' मा देशको

दुर्दशाको चित्रण छ । देशभरको अज्ञान एवं चेतनाहीनतालाई केही दार्शनिक पुट दिई कवि यसरी चित्रण गर्छन्—

"विश्व भस्मालेपा ! बाँध्यौ
अचल समाधि, निस्तब्ध ?
विलीन हिमाली डाँडामा ?
महामृत्युकी छायासरी ए !
विशालशून्य ए साकार !"

शून्य भएर पनि माया साकार रूप लिन्छे । ऊ अज्ञानरूपी अन्धकार हो । उसले जगत्‌लाई ढाकेकी छ । उज्यालो हिमाली डाँडामा पनि उसले समाधि लगाएकी छ ।

लेखनाथको "पिंजराको सुगा" बाट उत्पन्न प्रतीकवादी नेपाली कविता देवकोटा पाएर हुर्क्यो, बढ्यो । "पिंजराको सुगा" मा एउटै प्रतीकको विस्तार छ भने देवकोटाको "हुरीको गीत" मा अनेक प्रतीकहरूको प्रयोग पाइन्छ । प्रतीकवादको विशेषता यही हो । हुरीको मात्रै बयान गरेर क्रान्तिको संकेत गर्नुभन्दा हुरीको कुरा गर्दा क्रान्तिकारी प्रतीकहरू जस्तो महाकाली, चण्डी आदिलाई कविले आफ्नो अभिव्यक्तिमा जड्नु राम्रो हो । हुरी क्रान्तिको प्राकृतिक प्रतीक हो भने महाकाली चण्डी आदि पौराणिक प्रतीक हुन् ।

"आमा त्यो आउँछ र ?
हो बा, त्यो आउँछ ।
त्यो बिहानको सूर्य झैं उज्यालो छर्दै आउँछ
त्यसको कम्मरमा झुण्डिएको, शीत जस्तै टल्कने
तिमी एक हतियार देख्नेछौ,
त्यसैले ऊ अधर्मसित लड्ने छ !"

(आमाको सपना)

कवि गोपालप्रसाद रिमालको "आमाको सपना" उच्चस्तरीय प्रतीकवादी कविता हो । राणा-शासनमा क्रान्तिको सपना देख्दै कविले यो कविता लेखेका हुन् । कविता शुरू हुन्छ आमा छोराको वार्तालापबाट । दुःखी र गरीब आमा आफ्नो छोरालाई जन्मेदेखि नै उसले नदेखेको उसको बाबुको आगमनबारे मीठा एवं प्रेरणादायी कुरा सुनाएर उसलाई उत्साहित पार्छिन् । 'त्यो' अधर्मसित लड्ने क्रान्तिरूपी बाबु विदेशबाट आउनेछ । अधर्म र अन्यायसँग लड्ने आँट आफ्नो छोरामा भएको भए उनी सुस्केरा हालेर यसो किन भन्थिन्—

"तर त्यो मीठो गीतले तिमीलाई
आफ्नो बाँसुरी बनाएनछ ।

त्यो तिमी नै हौला भन्ने
मेरो यौवनभरिको सपना थियो !

आमाको लागि खुशीको कुरा के भने 'सत्य कुरा' सुनाउँदा सुनाउँदै छोरामा बनी जोश र उमङ्ग भर्न सक्छिन् । र ऊ भन्छ—

"हो त्यो आउँछ
त्यो बिहानको सूर्य झैं उज्यालो छर्दै आउँछ
अब म उठें, गएँ ।"

ऊ बाबुलाई ल्याउन हिंड्नुको साटो बाबु झैं बन्न सकेको भए आमाको यौवन-भरिको सपना पूरा हुने थियो । कति यथार्थ, मीठो र मार्मिक प्रतीकात्मक प्रयोग ! कस्तो प्रशंसनीय दूरदर्शिता ! २००७ सालअगि नै कविलाई विश्वास थिएन क्रान्ति यहीं कै माटोबाट उत्पन्न हुँनेछ । आमाको उक्ति अनुरूप त्यो विदेशबाट पो आयो । 'त्यो आउँछ' भन्ने विश्वास त आमालाई छँदै थियो 'तर त्यो तिमी नै हौला भन्ने यौवनभरिको सपना' चाहिं साँचो ठहरिएन । रिमालका अरू उल्लेखनीय प्रतीकवादी कविता हुन—'सगनामा' र 'यो के ?'

सिद्धिचरण श्रेष्ठको 'उर्वशी' उच्चकोटीको प्रतीकवादी काव्य हो । यस खण्ड-काव्यको भूमिकामा श्रेष्ठज्यू लेख्नु हुँन्छ—'उर्वशीलाई मैले प्रशस्त सहानुभूति गर्न परेको छ। किनकि उर्वशी मै हुँ । मलाई त यस्तो लाग्छ—सिद्धिचरणज्यूमा उर्वशी र अर्जुन दुवै छन्। मान्छे अद्भूत बुझिनसक्नु जीव हो। उसमा देउता र दानव, मानव र पशु, ज्ञान, अज्ञान, सुख र दुःख, सुपरइगो र इड अर्थात् बुद्धि र मनको मिश्रण पाइन्छ । 'उर्वशी' मा कविले मानवको दुई व्यक्तित्व (बुद्धिजिवी र मनमोजी) को संघर्ष देखाउनु भएको छ– अर्जुन र उर्वशी जस्ता प्रसिद्ध पौराणिक पात्र (प्रतीक) द्वारा । अन्त्यमा उहाँले, उर्वशीलाई अर्जुनले जितेको प्रसंगद्वारा बुद्धिको श्रेष्ठता देखाउनुभएको छ । अर्जुनलाई प्रेय होइन, श्रेय नै प्यारो छ । अर्जुनले राक्षसहरूलाई हराए– यो ठूलो कुरा होइन । ठूलो कुरा त यो हो उनले उर्वशीमाथि विजय प्राप्त गरे । 'उर्वशी' पढेर मैले आफ्नो मनमाथि बुद्धिको विजयमा धेरै धेरै आस र विश्वास गर्न थालेको छु। 'मेरो प्रतिविम्ब' मा कविले प्रतीकहरूद्वारा आफ्नो चित्र बनाउनु भएको छ ।

केदारमान 'व्यथित'का "संगम" मा छायावादी प्रतीकहरू पाइन्छन् भने "०९ सालको कविता" मा सामाजिक प्रतीक छन् । अचेल 'व्यथित'ज्यू वैदिक प्रतीकहरूप्रति आकर्षित हुनुभएको छ । 'सप्तपर्ण' का कविताहरू यस्तै छन् ।' 'उदयको रथ–यात्रा' सूर्य, सुखी फूल र सूर्य, 'विराट– एक अभिव्यक्ति' सुन्दर प्रतीकवादी कविता हुन् । यिनमा पनि पहिलोचाहिं उच्च स्तरीय हुन गएको छ ।

कविको उक्ति यस्तो छ–

"आँधीको कुचो

छ दैछ
आकाशलाई
संकुचित मेघले डसे
झारूंला
प्रारम्भ गरे हुन्छ
उदयको रथ यात्रा !"

प्रतीकवादको प्रवेश नेपाली साहित्यमा राजनैतिक कारणले मात्र आएन, यो नयाँ प्रवृत्तिको रूपमा स्वीकार गरिएथ्यो । लक्ष्मीप्रसाद, सिद्धिचरण र गोपालप्रसाद रिमाल अंग्रेजी रोमान्टिक कविहरूद्वारा प्रभावित थिए । यिनीहरूको प्रतीकात्मक प्रयोग रोमान्टिक विद्रोहको लागि भएको पाइन्छ । २००७ सालपछि रोमान्टिकवादको प्रभाव कम भई यथार्थवादको प्रभाव बढ्न थालेपछि कविहरूले निर्विघ्नपूर्वक राजनैतिक, सामाजिक, मनोवैज्ञानिक विषयहरूमा कलम चलाउन थाले । कतिपय कविहरू त मार्क्सको प्रभावमा परेर प्रगतिवादी कहलाउन मन पराए । यस्तो वातावरणमा पनि प्रतीकवादको अस्तित्व कायम रह्यो । यसको एक मात्र कारण यही थियो– प्रतीकवाद छायावादभन्दा गहन, उदार र व्यापक साहित्यिक प्रवृत्ति साबित भइसकेको थियो । द्वितीय विश्वयुद्धपछि इलियट र एज्रापाउन्ड जस्ता विश्व प्रसिद्ध कविहरूले प्रतीकको सहाराले भौतिक सभ्यता एवं विज्ञान-द्वारा ध्वस्त मानवता र आध्यात्मिकताको पुनरुद्धार गरी त्रस्त, भयभीत, विश्वास हराएको मानवलाई सही बाटो प्रदर्शन गर्न थाले । यी प्रतीकवादी कविहरूको प्रभाव संसारभरका युवक कविहरूमा पर्नु स्वाभाविक थियो, हाम्रा तरुण कविहरू पनि प्रभावित भए । '०७ सालतिर लेखिएको तर' १७ सालमा प्रकाशित मोहन कोइरालाको आधुनिक प्रतीकवादी कबिता 'घाइते युग' मा इलियटको प्रभाव प्रस्टसँग देखिन्छ । 'सिंहिनी लालसाको अग्नि कुण्ड' (प्रगति पूर्णाङ्क १६) व्यंङ्ग्यात्मक प्रतीकवादी कविता हो, जसमा पथभ्रष्ट शहरिया नारीलाई सिंहिनीको रूपमा चित्रित गरिएको छ । ' १७ साल पछिका उहाँका 'सूर्यदान, र 'फर्सीको जरा' पनि प्रसिद्ध छन् । अगिल्लो क्लिष्ट प्रतीकहरूद्वारा बनेको लामो कविता हो । (जसको मैले धेरै ठाउँमा चर्चा पनि गरिसकेको छु) । कोइरालाज्यूका प्रतीकवादी कवितामा 'फर्सीको जरालाई म विशेष रुचाउँछु । यसमा आध्यात्मिक ध्वनि पाइन्छ । जस्तो कवि भन्दछन्–

"म फर्सीको मुन्टा हुँ आकाश छेडिरहेको
म फर्सीको पात हुँ क्षितिज उचालिरहेको
म फर्सीको जरा हुँ पृथ्वी पक्रिरहेको
हामी अनन्त जरा हामी अनन्त लहरा ।"

मोहन कोइरालाको निम्ति प्रतीक आध्यात्मिक र भौतिक विश्वासको संगम बनेको छ । उहाँले यी दुवैको समन्वय गर्नुभएको छ अर्थात् उहाँको 'फर्सी' भित्र ब्रह्म लुकेको छ

त्यही एक मात्र सत्य वस्तु आकाश पाताल– सर्वत्र व्याप्त छ। वेदान्तको यति गहन दर्शनलाई कविले कति सरल ढंगले व्यक्त गरेका छन्।

विजय मल्ल युगबोध भएका आधुनिक कवि हुनुहुन्छ। उहाँका कविता मात्र होइन कथा, नाटक पनि प्रतीकवादी छन्। उहाँ आफ्ना युगानुकूल चिन्तन प्रतीकद्वारा छर्लङ्ग पार्न खोज्नुहुन्छ। '०७ सालपछिदेखि नै उहाँका कविता प्रतीकात्मक हुँदै आएका छन्। '०७ साल पछिको एक कवितामा आफ्नो देशको गरीबी, भोक, पीडालाई उहाँ यसरी व्यक्त गर्नुहुन्छ–

"चारैतिर मसान छ, चित्कार, कोलाहल
नैराश्य हुरी आएर आशा-दीप निभ्छ।
ओइलाएका रूपहरूले मलाई आएर केर्दछन्
रन्थनिएर पछारिएका आँखाहरूले लखेट्छन्।"

('त्यो दिन कहिले आउला–' प्रगति पूर्णाङ्क १६)

'यस धर्तीको पानीमा' शीर्षक कवितामा विजय मल्लज्यू आजको युद्ध, लडाई र भौतिक सभ्यताले तर्सेको मानवको संत्रास यसरी कलात्मक ढंगले व्यक्त गर्नु हुन्छ।–

गुलाबको फूलमा अहिले
किन बारूदको गन्ध आउँछ ?
अंकमालमा मुटु किन
बोल्दछ बमको आवाज झैं
किन हरेक झाङ-झाङबाट
चितुवा लुकेझैं शंका चियाउँछ।

मोहन कोइराला र विजय मल्लका कवितामा प्रतीकहरूले दर्शनको गहिराइ अँगालेका पाइन्छन् भने भूपि शेरचनको कवितामा व्यंग्य पाइन्छन्। कवि सामाजिक दुर्-व्यवस्था, जीवनका विसंगतिहरूले पीडित भएकाले भूपि प्रतीकहरू आफ्नै समाजबाट लिनु-हुन्छ, पौराणिक प्रतीक समाते पनि समाजकै व्यंग्यात्मक चित्रणको लागि प्रयोग गर्नुहुन्छ। उहाँ 'सीताहरू' यूक्लिप्टसका रूख झैं नङ्ग्याएको' देख्नुहुन्छ। 'घण्टाघर'लाई देखेर उहाँ 'पेन्सनवाल बूढो लाहुँरे' सम्झनुहुन्छ जो–

"एउटा पुरानो डिजाइनको ठूलो गोलो जेबघडी
छातीमा झुण्ड्याएर
अनि एउटा पुरानो टोप शिरमा लाएर
माछा मार्ने निहुँले"
झोक्रिरहेको छ! कति सुन्दर
मार्मिक प्रतीकात्मक प्रयोग!

भूमिका प्रतीकवादी कविताहरूमा सर्वोत्तम म मान्छु– 'साँझको नयाँ सडक जिन्दगीको जात्रा'। प्रतीककै प्रतीकद्वारा कलात्मक ढंगले, मीठो व्यंग्यका साथ हाम्रो वर्तमान नांगिएको छ यसमा।

"चौतारी वरिपरि उम्रिन्छन्
प. स. क. को ड्रेनेजले मिल्काएका फोहरहरू
र कमलपित्ते आँखाले आउँदो भोलिलाई हेर्दछन्
अखबारका खापाहरू उघारेर।
एउटी माग्ने आउमाईले न्यूज सेन्टर अगाडि उभिएको
सुटेड राजकुमार नेपालीको रित्तो खल्तीको
एक्सरे गरिदिन्छे
पाँच पैसा मागेर"

कविताको शुरूका हरफमा कति मीठो व्यंगात्मकता पाइन्छ हेर्नोस्—

"बाह्य सुकिली नयाँ सडक, ठाँट्टिएर
पेटीहरू ओहोर-दोहर गर्छिन् साँझमा
र, स्लिभलेस ब्लाउजका पाखुरा मुनि खिचापोखरी
निसासिन्छ ...."

मूर्तिकार पाषाणलाई सुन्दर रूप दिन सक्छ– ऊ कलाकार हो। पोषण आफ्नो भावलाई सुन्दर प्रतीकात्मक रूपमा ढाल्न सक्छ– ऊ कवि हो। पोषण पाण्डेका आजका प्रायः सबैजसो कविताहरू प्रतीकात्मक छन्। उहाँका प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिहरूले मीठो लय समात्छन्– यो उहाँको आफ्नै वैशिष्ट्य हो। कलाको दृष्टिले पोषण पाएर प्रतीकवाद निकै विकसित हुन्छ।

'फुल्न नसकेका फूल जति छन्' पोषणको उच्चस्तरीय, प्रतीकवादी कविता हो। 'आमाको सपना' लेखिएको भन्दा बेग्लै देश, काल, परिस्थितिमा 'फुल्न नसकेका फूल जति छन्' लेखिएको भए पनि जुन आकर्षक विषयलाई रिमालले अति कलात्मक ढंगले सजीव पारेर व्यक्त गर्नुभएको छ त्यही विषयलाई पोषणले झन् राम्ररी, सम्पूर्ण खूबी एवं सीपका साथ मूर्त रूप दिनुभएको छ। 'आमाको सपना' को 'त्यो' यहाँ 'सूर्य' बन्छ। कवि भन्छन्–

"सूर्य त स्वतन्त्र देवता हो
साझा—
ढुंगा माटोको पनि देवता हो

ल हेर ल हेर ढुँगाले पनि दावी गर्छ सूर्यको घामलाई
+ + + + +
सूर्यलाई नै ओडेर उक्लिन्छ
तरुण दिन
महा स्नान गर्न पोखरीमा"

त्यो रमणीय बेलामा त्याग र बलिदान गर्नुपर्छ हामीले। पूर्वाग्रह र कुण्ठाहरू फालेर बिउँझनु र फुल्नु पो पर्छ– रमणीय घमाइलो दिनमा। त्यसैले कवि भन्दछन्—

"सपना फाल—
आँखामा कोच्चिएर बसेको
कठांग्रिएर परेलामा
फुल्न नसकेको फूल जति छन्
यहीं फाल यहीं फाल, यहीं फाल......"

कविले १७ सालपछिको परिवर्तनलाई भित्रैदेखि 'आवश्यकता'को रूपमा स्वीकार्न र पूर्वाग्रह र कुण्ठाहरू फाल्न आग्रह गरेको देखें मैले। यसका अनेक अर्थहरूमध्ये यो पनि एक हुन सक्छ।

म देख्छु-प्रतीकको क्यानभास झन् झन् विस्तृत गंभीर र उदार हुँदै गइरहेको छ। वैरागी काइँला त्यहाँ विद्रोही बन्दै आयामिक 'स्ट्रोक' (कुचीघात) दिमुहुन्छ भने ईश्वर वल्लभ त्यसभन्दा अगि बढेर दार्शनिक रंग लतपताइदिनुहुन्छ। झन्डै झन्डै विपरित दिशामा बसेर मदन रेग्मी अनास्थापूर्वक नीत्सेको जङ्ग झिक्दै सबै स्थापनाहरूलाई ध्वस्त र भग्नावशेष पारेर चित्र बनाउनुहुन्छ। यो विविधता, यो विशालतामा प्रतीकवादी कविताको दीर्घता अटाएको छ। वैरागीलाई आफ्नै पौराणिक प्रतीकहरू मन पर्छन भने ईश्वर वल्लभ र मदन रेग्मी विदेशी प्रतीक प्रयोग नगरी रहनै सक्दैनन्। फलतः वैरागी बुझिन्छन् भने ईश्वर र मदन गाह्रा मानिन्छन्। वैरागीको 'मातेको मान्छेको भाषण' मदनको 'आजा जुजे...' अनि ईश्वर वल्लभको 'मेरो आमाले आत्म हत्या गरेको देश' सशक्त एवं प्रभावशाली, प्रतीकवादी लामा कविता हुन्। यी त्रिमूर्तिबाहेक कृष्ण भक्त, द्वारिका श्रेष्ठ, तुलसी दिवस, वासु शशी, उपेन्द्र श्रेष्ट, कुमार नेपाल, मोहन हिमांशु, रत्न शंसेर, हेम हमाल, रमेश श्रेष्ठ आदिले प्रतीकवादी नेपाली कविताको विकासमा योगदान दिएका छन्।

अन्त्यमा कवि म. वी. बि. शाहको 'यौटा मेशीन' यहाँ म उल्लेखनीय सम्झन्छु। यो उच्चस्तरीय प्रतीकवादी कविता हो। शरीर भौतिक वस्तु मेशीन हो। यो आफै पूर्ण छैन किन कि यो जड हो। यसको संचालन हुन्छ आध्यात्मिक वस्तु आत्माद्वारा। मेशीन बिग्रे पनि मेशीन मालिक 'म' बिग्रदैन। कवि त्यही 'म' प्रति आस्थावान् छन्।

'पिंजराको सुगा' देखि 'यौटा मेशीन' सम्मको लामो इतिहास अँगालेर पनि प्रतीकवाद सन्तुष्ट छैन। वर्तमानमै बाँधिएर बस्न ऊ चाँहदैन र भविष्यतिर बग्न चाहन्छ।

नेपालीमा गोर्सिङ्ङे ञ

—शिवराज आचार्य

नेपाली-भाषा-प्रकाशिनी समितिले गोर्सिङ्ङे ञको बहिष्कार गरेको छ भन्ने पनि कतिपय व्यक्तिहरूको भनाइ सुनिन्छ। तर यो भनाइ अर्ध सत्य मात्र हो, पूर्ण सत्य हैन। ने. भा. प्र. स. का संक्षिप्त नेपाली कोश[1] र नेपाली सजिलो व्याकरण[2] अनुसार गोर्सिङ्ङे ञ-लिपिको प्रयोग कत्ति पनि नगरिकन पनि तथाकथित शुद्ध नेपाली लेख्न सकिन्छ, किनभने ने. भा. प्र. स. ले पंचायत, वांछनीय, पतंजलि झंझट इत्यादि लिखित रूपहरूलाई पनि शुद्ध मानेको बुझिन्छ र यस पक्षमा गोर्सिङ्ङे ञको बहिष्कारै गरेजस्तो देखिन्छ। विज्ञ इत्यादिमा ञकार भएको मानिन्छ, तर लेखाइमा ञ-लिपि पनि देखिंदैन बोलाइमा पनि सुनिंदैन। किन्तु याच्ञा शब्दको प्रयोग गरेमा भने ने. भा. प्र. स. का नियमानुसार पनि ञ नलेखी केही गरे सुख छैन। तसर्थ यसै पक्षमा पनि ञ-लिपिको सर्वथा बहिष्कार त हुन सक्तैन। ने. भा. प्र. स. का नियम अनुसार पञ्चायत, वाञ्छनीय, पतञ्जलि, झञ्झट इत्यादि पनि लेख्न सकिने र नेपाली संक्षिप्त कोशमा पनि 'अंग्रेज' इत्यादि जस्ता लेखाइ पनि पाइए पनि मुख्यतया अङ्क, अञ्जाम, अण्डबण्ड इत्यादि जस्ता वर्गपञ्चमवर्णयुक्त लेखाइ नै पाइने हुँदा ने. भा. प्र. स. ले ञ-लिपिलाई बहिष्कार गरेको छ र ञ श्रुतिलाई मान्यता दिएको छैन भन्न केही गरे पनि मिल्दैन।

मान्छेहरूमा ने. भा. प्र. स. ले गोर्सिङ्ङे ञको बहिष्कार गरेको छ भन्ने धारणाले घर गर्नुमा आर्को कारण यो पनि छ— नेपालीका पुराना लेखाइमा गोर्सिङ्ङे ञ-को प्रचुर मात्रामा प्रयोग हुन्थ्यो; उदाहरणार्थ 'चह्राँञा',[3] 'दुनिञा',[4] 'लडाञी',[5] 'निञा',[6] 'लाञाथ्या',[7] 'भिजाञा',[8] 'आञा',[9] 'ल्याञा'[10] 'रूपैञा',[11] 'लेखिदिञौ'[12] 'दमाञिको',[13] 'नञा',[14] 'वलीवनिञा',[15] 'ञहाबाट',[16] 'बिताञे',[17] 'रुपिञा'[18] 'परेवाझञि',[19] 'मैञा',[20] 'तपाञी',[21] 'मपाञी'[22] 'नञा'[23] 'तपाञी'[24] 'तपाञी (ले)'[25] इत्यादि प्रयोगहरू लिन सकिन्छन्। तर ने. भा. प्र. स. ले ती सबै प्रयोगहरू आधुनिक लेखाइमा अशुद्ध हुन् भन्ने सिद्धान्त गरेको छ। यसरी ने. भा. प्र. स. ले पञ्च, यज्ञ, इत्यादि चवर्गीय अरु वर्णसित संयुक्त भएका स्थानमा बाहेक अन्यत्र गोर्सिङ्ङे ञको (लिपिको र श्रुतिको) अस्तित्व स्वीकार गरेको छैन। यसरी आर्को चवर्गीय वर्णसित संयुक्त नभएको स्वतन्त्र वर्णका रूपमा ञकारको

अस्तित्व नमानिएकाले नै ञकारको बहिष्कार गरिएको ठानिएको हुन पर्छ।

ने. भा. प्र. स. यस्तो सिद्धान्तमा कसरी आइ पुग्यो भन्ने विषयमा विचार गर्न हिन्दीमा ञकारको अस्तित्वका विषयमा विचार गर्नु जाति नै होला। हिन्दीमा पनि असंयुक्त ञकारको प्रयोग पाइन्थेन र पाइँदैन, तथा 'पञ्च' शब्दका ञकारजस्ता ञकारको प्रतिनिधित्व गर्ने शिरबिन्दु नै लेख्ने चलन थियो; त्यत्तिमात्र हैन, ङ-ञ-ण-न-म-श्रुतिको सङ्केत गर्न लेखिएका शिरबिन्दुलाइ पनि अनुस्वारै मानिन्थ्यो; त्यसैले ठुलो व्यवस्था गरी लक्षाधिक रुपियाँ व्यय गरी ठुल्ठुला विद्वान्हरुबाट सम्पादित गराई काशी-नागरी-प्रचारिणी सभाले (१९०९ सन् देखि १९२९ सन्‌सम्म) बीस वर्ष लगाइ प्रकाशित गरेको 'हिन्दी-शब्दसागर' मा पंक, पंच, पंडित, पंपा; मंगल, मंजरी, मंडल, मंत्र; वंग, वंचक, वंटक वंदन; हंकार, हंजि, हंडा, हंतकार, हंभा इत्यादि रूपहरुलाइ क्रमैले पइग, मइँ, वक, हइ इत्यादि रूपहरूभन्दा अगाडि राखिएको छ; अनि पङ्क, मञ्जरी, मण्डल, मन्त्र, पम्पा इत्यादि रूपहरू-लाइ पनि उक्त कोशमा स्थानै दिइएको छैन। यस्तै कुराबाट समेत प्रभावित भइ मध्यचन्द्रिका-कारले "सबैमा अनुस्वारै गर्नें पनि चलन छ" [26] भनी ङ-ञ-ण-न-म श्रुतिको प्रतिनिधित्व गर्न शिरबिन्दु लेख्ने चलनको समर्थन गरेको र नेपाली सजिलो व्याकरणका रचयिताले "ङ्, ञ्, ण्, न्, वा म् को सट्टा यो चिन्ह (डिकोमाथि एक थोप्लो) दिए पनि हुन्छ" [26] भन्ने स्वीकृति दिएको बुझिन्छ।

तर पछि पछि संस्कृतका प्रभावले र शिक्षाशास्त्रका अध्ययनका प्रभावले गर्दा वर्ग-पञ्चम वर्णको प्रतिनिधित्व गर्न पनि शिरबिन्दु लेख्ने पुरानो चलन अनुचित मानिन थाले पछि मुख्यतया वर्गपञ्चम वर्णयुक्तरूपलाइ नै मान्यता दिन पर्ने मानिन थाल्यो। राल्फ् लिल्लि टर्नर्‌ले १९३१ सन्‌मा प्रकाशित गराएको 'अ कम्प्यारटिव् याण्ड् एटिमोलोजिकल् डिक्शनरि अव् द नेपालि ल्याङ्ग्विज्'—मा नेपालीका पुराना लेखाइ अनुसारका अंक, अंकुसे, अंगुर् अंगुल्, अंसियार् इत्यादि रूपहरू पनि पाइन्छन् त पनि तिनमा अर्थ नदिई अङ्क, अङ्कुसे, अङ्गुर्, अङ्गुल्, अङ्सियार् इत्यादि हेर्नु भन्ने मात्र लेखी अङ्क, अङ्कुसे इत्यादिमा मात्र अर्थ-हरु दिएकाले टर्नर्‌ले पनि अङ्क, अङ्कुसे, अङ्गुर् इत्यादिलाइ नै मुख्य र वास्तविक रूप मानेको बुझिन्छ। यद्यपि२०१३ वैक्रमाब्दमा प्रकाशित ज्ञानमण्डल लिमिटेट (वनारस) को वृहत् हिन्दी कोशका द्वितीय संस्करणमा पनि उपर्युक्त हिन्दी-शब्दसागरकै वर्णानुपूर्वी र शब्द-क्रम मानिएको छ, तथापि २००७ वैक्रमाब्दमा प्रकाशित नालन्दा विशाल शब्दसागरमा भने अंक अङ्क आदि दुवैथरी रूपहरू सँगसँगै मुद्रित पाइन्छन् र हिन्दीमा पनि वर्गपञ्चम वर्णको प्रतिनिधित्व गर्न शिरबिन्दु लेख्ने चलन अलि घट्दै जान थालेको बुझिन्छ। द्वारकाप्रसादशर्मा चतुर्वेदीले सम्पादन गरेको १९५० सन्‌मा प्रकाशित हिन्दी-शब्दार्थ-पारि-जातमा भने 'अंक' इत्यादि रूलाइ मान्यता दिइएको छैन, अङ्क इत्यादि रूपमात्र पाइन्छन्। १९९८ वैक्रमाब्दमा प्रकाशित नेपाली बगली कोषका परिभाषामा हाम्रा पण्डित चक्रपाणि चालिसे भने "अनुस्वारको पछाडि कचटतप वर्गी अक्षर आउने शब्दहरूमा पछिल्ला वर्णको वर्गको पञ्चमाक्षर दिइएको छ। त्यस्ता शब्दलाइ अवस्था हेरी अनुस्वारयुक्त नै प्रयोग गरे पनि हुन्छ। जस्तो इञ्जन (इंजन) अन्त (अंत) इत्यादि यी दुवै थरी रूप शुद्ध हुन्, ग्रन्थ-विस्तार भयले यहाँ एकै थरी रूप मात्र दिइएको छ।" भन्दै थिए। अनि २००७ वैक्रमाब्दमा

प्रकाशित संक्षिप्त नेपाली कोशका नियममा "संस्कृत, प्राकृत र पालीका नियम बमोजिम चवर्ग सँग जोरिएका 'न्' र 'म्' लाइ 'ञ्' गर्ने र टवर्ग संग जोरिएकालाइ 'ण्' गर्ने भन्ने उपसमितिका विशेष विद्वान्ले दिएका रायबमोजिम अक्षरविन्यास लेखिएका छन्, जस्तो लन्ठा झन्झट आदि अशुद्ध लण्ठा झञ्झट आदि शुद्ध रूप हुन्, सजिलोको निंती लंठा झंझट आदिमा अनुस्वार दिन पनि सकिन्छ।" भनियो। यस भनाइ अनुसार 'लंठा' 'झंझट' आदि लेखाइ केवल सजिलाको निमित्त मात्र मानिएको र वस्तुतः 'लण्ठा' 'झञ्झट' इत्यादि लेखाइ नै शुद्ध हुन् भन्ने कुरा झल्कन्छ। तर २०१९ वैक्रमाब्दमा रायल नेपाल एकेडेमीले प्रकाशित गरेको नेपाली शब्द-कोशका प्रस्तावनामा भने "अनुस्वार-ध्वनिलाई हाम्रो भाषाको मूल स्रोत-संस्कृतको व्याकरणमा, निर्दिष्ट नियमहरूका अधीनमा रही, कि शिरविन्दु, कि त वर्गको पञ्चम वर्ण द्वारा व्यक्त गर्ने चलन छ। यस कारण संस्कृत र त्यसबाट उत्पन्न भाषाका केही कोशकारहरुले यस्ता स्थानमा अनुस्वार र पञ्चम वर्ण–दुवैको प्रयोग गरेका छन्। किन्तु, यो विधि स्वीकार गरेका खण्डमा स्थान अधिक छेकिने हुनाले, मुद्रण व्यवस्थाले बाधा नपारेसम्म, यस कोशमा पञ्चम वर्णकै प्रयोग गरिएको छ। परन्तु, यो विधि स्वीकार गर्नासाथ संस्कृतभन्दा अतिरिक्त भाषाबाट आएका शब्दले समस्या खडा गर्दछन्। संस्कृत-का तत्सम शब्दमा संस्कृतको नियम स्वीकार गर्दा अन्य भाषाबाट आएका शब्दलाइ पनि तत् तत् भाषाकै नियम-पालनको सुविधा दिनु उचित हुन्थ्यो। यो सम्भव हुन नसकेकोले कुनै औचित्य भेट्टाउन आफ्नो लिपिको विशेषतातिर ध्यान दिनु पर्‍यो। देवनागरी लिपिको सबभन्दा ठूलो विशेषता नै त्यसमा उच्चारणकै अनुसार शब्द लेख्न सकिने भएकोले त्यस्ता स्थलमा नेपाली भाषामा प्रचलित उच्चारणका अनुसार नै तिनका हिज्जे दिइएका छन्। अतः पैन्ट, सुपरिन्टेन्डेन्ट, गन्जीफा, पन्जा, सिन्का आदि हिज्जे ग्रहण गरिएका छन्। संस्कृत तत्सम रूपभन्दा टाढा पर्ने तद्भव र नेपाली शब्दमा पनि यही नियम लागू गरी टन्टा, गुन्टा, रन्कनु, मान्छे, हुन्छ, सम्झनु, चिम्लनु, झम्टनु, गुम्स्याउनु, जुम्ली, लाम्चो, चम्चा सम्चार, चिम्टा आदि हिज्जे लिइएका छन्।"[28] भनिएको छ। यस भनाइबाट संस्कृतका 'पञ्च' इत्यादि शब्दमा संस्कृतका (लेखाइका) नियम अनुसार नेपालीका लेखाइमा पनि गोर्सिङ्के ञ लेख्ने कुरा मानिए पनि 'मान्छे' झन्झट' इत्यादिमा नेपाली उच्चारण अनुसार ञकार नमानी नकारै मानिएको भन्ने देखिएकाले नेपालीका उच्चारणमा चवर्ग पञ्चम वर्ण-(गोर्सिङ्के ञ) को अस्तित्व नमानिएको, नेपाली उच्चारणको वास्ता नगरी संस्कृतका लेखाइ अनुसार लेखिने शब्दहरुमा मात्र (नेपाली उच्चारणमा हैन) लेखाइमा मात्र ञकार रहन गएको भन्ने मानिएको देखिन्छ। चवर्गका वर्ण पर भएको ञकारको प्रतिनिधित्व गर्न शिरबिन्दु लेखे पनि हुन्छ भन्ने ने० भा० प्र० स० का मान्यताले भन्दा नेपाली शब्दकोशका उपर्युक्त भनाइले बढ्ता मौलिक रूपमा नेपालीमा ञकारको अभाव भएको कुरा देखाउन खोजेको छ। आधुनिक भाषाशास्त्रीहरुले पनि नेपालीमा ञकारको अभाव नै मानेको बुझिन्छ।[29]

नेपालीमा ञकारको अस्तित्व र लेखाइका विषयका उपर्युक्त मान्यताहरुका विषयमा तल केही कुरा लेखिन्छन्।

दुनिञा, लडाञी, रूपैञा, दमाञि, नञा, वनिञा, ञहा, मैञा, तपाञी मपाञी इत्यादि रूप शुद्ध हैनन्; दुनियाँ, लडाइँ, रूपैयाँ, दमाईँ, नयाँ, वनियाँ, यहाँ, मैयाँ, तपाईँ

मपाईँ इत्यादि रूप नै शुद्ध हुन् भनेर ने० भा० प्र० स० ले गोर्सिङ्‌ङे ञको जुन बहिष्कार गर्‍यो त्यो बहिष्कार उचितै हो, किन भने दुनिञा इत्यादि रूप नेपाली उच्चारण अनुसारका हैनन्, दुनियाँ इत्यादि रूप नै नेपाली उच्चारणका अनुकूल छन् ।

पंच, पंछी, पंजा, झंझट इत्यादि पनि शुद्ध हुन् भनेर ञकारको बहिष्कार गर्ने जुन पक्ष देखाइयो त्यो भने अनुचितै हो, किन भने शिरबिन्दु अनुस्वार-श्रुतिको चिह्न हो र नेपालीका 'पंच' 'पंछी' इत्यादि पदका उच्चारणमा अनुस्वार-श्रुति [30] उपलब्ध छैन । शिर-बिन्दुलाइ ङ-ञ-ण-न-म श्रुतिको [31] र अनुनासिकताको [32] समेत चिह्न मान्ने हो भने त उच्चारण अनुसारै लेखाइ गर्ने हाम्रो युक्तियुक्त परस्परालाइ जलाञ्जलि दिनु पर्ने हुन्छ; तसर्थ यो पक्ष राम्रो देखिदैन । हैन; स्ववर्गीय व्यन्जन पर भएका ङ-ञ-ण-न-म श्रुतिका निमित्त शिर-बिन्दु लेख्ने चलन त प्राकृतमा पनि पाइन्छ; रिचार्ड पिशल्का मत अनुसार अनुनासिकताको सङ्केत गर्न पनि प्राकृतमा शिरबिन्दु लेखिन्थ्यो; [33] अनि शिरबिन्दुलाइ ङ-ञ-ण-न-म श्रुतिको र अनुनासिकताको पनि चिह्नमान्ने कुरा कसरी हाम्रो परम्पराको प्रतिकूल मान्न सकिन्छ ? यस प्रश्नको उत्तर पाँचौं परिशिष्टमा दिइसकिएको छ । पिशलको मत पनि सर्वमान्य छैन; तसर्थ यो कुरा हाम्रो परम्पराको प्रतिकूल र युक्तिरहित नै हो । अतएव 'पंच' 'पंछी' इत्यादिलाइ पनि शुद्ध मानेर लेखाइमा ञकारको बहिष्कार गर्ने ने० भा० प्र० स० को पक्ष युक्तिरहित र अमान्य छ ।

श्रुति-अन्सारै लेख्ने हो भने त 'पन्च,' 'पन्छि,' 'पन्जा' इत्यादि लेखाइ पो शुद्ध देखिन्छ भन्ने विचार उठ्न सक्छ; यस्तै विचारले गर्दा होला आधुनिक भाषाशास्त्रीहरूले नेपालीमा ञकारको अभाव छ भन्ने मानेका हुन् [33] (ख) र रायल नेपाल एकेडेमीका नेपाली शब्दकोशमा 'पन्च,' 'पन्छी,' 'पन्जा,' इत्यादि रूपहरु मुद्रित गराइएका छन्; जब कि ने० भा० प्र० स० का कोश अनुसार यी रूप अशुद्ध र पञ्च, पञ्छी, पञ्जा इत्यादि अथवा पंच, पंछी पंजा इत्यादि रूप शुद्ध मानिन्छन् । ञकारको बहिष्कार गर्ने यो पक्षको निराकरण गर्न गाह्रो छ । तसर्थ यस पक्षको भनाइ राम्ररी बुझेर मात्र त्यसमा टिप्पणी गर्नु जाति हुने छ । यस पक्षको भनाइ यो हो— पञ्च शब्दको ञकारको र दन्तशब्दको नकारको श्रुतिमा फरक भेट्टाउन साधारणतया भाषाशास्त्रीलाई पनि गाह्रै पर्छ, एउटै श्रुतिका लागि कतै गोर्सिङ्‌ङे ञको कतै निउरिमुण्टी नको प्रयोग गर्नै गर्दा लेखाइ युक्तिरहित हुन जान्छ; स्वर पर भएको ञकार भने वास्तवमा नेपालीमा पाइँदैपाइँदैन; तसर्थ नेपालीमा ञ-श्रुतिको र गोर्सिङ्‌ङे ञ लिपिको अस्तित्व अस्वीकार्य छन् । ध्वनि प्रक्रिया (Phonology) लाइ आँखाको भर पर्ने भनेको देखाएर पनि [33] (ग) त्यसको खण्डन नगरीकनै लिखित नेपालीमा गोर्सिङ्‌ङे ञकोप्रयोग हुँदा हुँदै पनि ध्वनिप्रकियामा नेपाली व्यञ्जनहरुको सारणी दिँदा श्री बालकृष्ण पोखरेल र श्री वल्लभमणि दाहालले ञकारको उल्लेख नगरेको देखिन्छ [34] । वाहाँहरुले ञकारको उल्लेख नगर्नामा हेतु नदिनु भएको भए पनि वाहाँहरुको भनाइ पनि स्यात् उप-युंक्त नै हो । रिसालका दाजु-भाइहरुले पनि "ञलाई पनि (वर्णमालाबाट) हटाउनु बेश होला किन भने आज भोलि ञको त चलन नै छैन" [35] भनेको पाइन्छ । यस भनाइको अर्थ क्याहो प्रष्ट बुझ्न सकिन्न; लेख्ने चलन छैन भन्ने भनाइ हो कि उच्चारण गर्ने चलन छैन भन्ने ? लेख्ने चलन त प्रशस्तै छ; जुन पुस्तकमा "चलन नै छैन" भन्ने कुरा मुद्रित छ त्यहीं

पनि ञकारहरू मुद्रित छन्;[36] उच्चारण गर्ने चलन छ कि छैन भन्न त ञकारको उच्चारणको पनि प्रष्ट रूपमा विवेचना गर्नु आवश्यक हुन्छ; त्यसै एक थोक भन्दिएर मात्र हुँदैन; परम्परागत मान्यतामा परिवर्तन गर्न गाह्रै पर्छ; त्यसमा परिवर्तनको आवश्यकता देखाउनेले परिवर्तनका पक्षमा प्रष्ट र युक्ति-युक्त विचार प्रस्तुत गर्नु आवश्यक हुन्छ; युक्ति केही नदेखाइकन आर्काका भनाइलाई त्यसै दोहोऱ्याएर मात्र काम बन्दैन । तस्र्थ नेपालीका उच्चारणमा 'पञ्च' 'पञ्छी' इत्यादि पदमा पनि ञकारको अस्तित्व छैन, त्यहाँको अनुनासिक व्यञ्जन तवर्गको पञ्चम वर्ण (न) नै हो, चवर्गको पञ्चम वर्ण (ञ) हैन; तस्र्थ नेपाली उच्चारणमा गोर्सिङ्के ञ-श्रुतिको अस्तित्व नै छैन भन्ने मतको परीक्षा गर्न अब यहाँ ञकारको इतिहासको र स्वरूपको विषयमा विचार गरिन्छ ।

वैदिक-पदानुक्रम-कोष हेर्दा वेदका संहिताभागमा र ब्राह्मणभागमा ञकारादि पद देखिँदैनन्, असंयुक्त ञकार उपधामा भएका प्रातिपदिक पनि पाइदैनन् । उपनिषद् भागमा मात्र एउटा ञकारादि पद (ञ) देखिन्छ; किन्तु त्यो पनि कुनै लौकिक अर्थको वाचक पद हैन; केवल बीजमन्त्रका रूपमा मात्र त्यो आएको देखिन्छ । यसबाट वैदिक संस्कृतमा पनि असंयुक्त ञकार अतिदुर्लभै रहेको बुझिन्छ । यसबाट चवर्ग पञ्चमवर्ण कुनै स्वतन्त्र वर्ण हैन, नेपाली पद 'पञ्च' मा झैं केवल चवर्गका वर्णका सान्निध्यले भएको नकारकै उच्चारण विशेष मात्र हो भन्ने पक्षलाई बल मिल्छ; तर यज्ञ (यज्ञ) याञ्ञा[37] इत्यादि पदमा भने जकार तथा चकार पूर्वस्वरको अङ्ग हुने हुँदा[38] शुद्ध वैदिक संस्कृतका उच्चारणमा ञ र ञा–को स्वतन्त्र अक्षर (syllable) का रूपमा उच्चारण हुने हुँदा वैदिक संस्कृतमा ञकारको स्वतन्त्र अस्तित्व थिएन भन्न मिल्दैन । यद्यपि यज्ञ याञ्ञा इत्यादिका ञकार पनि चवर्गका अरु वर्णसित संयुक्त छन्, तथापि पञ्च इत्यादिको ञकारको भन्दा यी ञकारको स्वरूप वर्ता स्वप्रधान थियो भन्न करै लाग्छ । तस्र्थ वैदिक संस्कृतमा ञकारको बाहुल्य नभए पनि अस्तित्व भने राम्रै रूपमा थियो ।

लौकिक संस्कृतका उच्चारणमा पनि प्राचीन कालमा ञकारको स्वतन्त्र अस्तित्व भएको देखिन्छ, किन भने आचार्य पाणिनिले धेरै स्थानमा[39] ञकारलाइ अनुबन्ध बनाएका छन्; ञकारको स्वरूपका र उच्चारणका विषयमा आजभोलिका संस्कृतज्ञहरूमा जस्तो अस्पष्ट प्रतिपत्ति छ, त्यस्तै अस्पष्टता पाणिनिका समयमा पनि भएको भए ञकारको सट्टा कुनै आर्को वर्णलाइ अनुबन्ध बनाएर पनि ञकारलाई अनुबन्ध बनाउँदा जति कार्य भएको छ त्यति कार्य हुन सक्ने हुँदा पाणिनिले अरु नै स्पष्ट तथा सुखोच्चार्य वर्णलाई अनुबन्ध बनाउँथे, त्यसो नगरी ञकारलाइ नै अनुबन्ध बनाएबाट पाणिनिका समयमा ञकारको स्वरूप स्पष्ट थियो र त्यसको विशिष्ट उच्चारण हुन्थ्यो भन्ने देखिन्छ ।

पालि भाषामा पनि ञकारको सुलभता छ; त्यहाँ 'मत्तञ्ञु'[40] इत्यादि रूपमा स्वर पर भएका ञकार पनि पाइन्छन् ।

महाराष्ट्री प्राकृतमा भने चवर्गका वर्ण परभएको ञकार पाइन्छ[41] तापनि स्वर पर भएको ञकार पाइदैन ।

मागधी प्राकृतमा स्वर पर भएको ञकार पनि पाइन्छ[42] ।

पैशाची प्राकृतमा पनि 'पञ्ञा', 'सञ्ञा', 'राचिञा', कञ्ञका, 'अभिमञ्ञू',

'पुञ्ञ-कम्मो' इत्यादि रूपमा स्वर पर भएका ञकार पाइन्छन्[43] ।

अपभ्रंश भाषामा पनि 'वुञइ', 'वुञे प्पि', 'वुञे प्पिणु' इत्यादिमा स्वर पर भएका ञकार पनि पाइन्छन्[44] ।

उपर्युक्त विवरणबाट वैदिक कालदेखि अपभ्रंशकालसम्मका आर्य भाषाहरूमा ञकारको अस्तित्व स्वीकार गरिंदै आएको देखिन्छ । यसरी ऐतिहासिक दृष्टिले हेर्दा हाम्रो वर्तमान आर्य भाषा नेपालीमा पनि ञकारको अस्तित्व हुन पर्ने देखिन आउँछ; तर वैदिककालदेखि अपभ्रंशकालसम्मै ञकार रहेको भए पनि नेपालीका वर्तमान उच्चारणमा वास्तवमा ञकार छैन भने यसका माउ-भाषाहरूमा ञकार हुँदैमा नेपालीमा पनि ञकार हुनै पर्छ भन्न सकिँदैन । तसर्थ नेपालीमा ञकार भए-नभएको केलाउन ञकारको स्वरूप राम्ररी बुझ्नु आवश्यक हुन आउछ । अत एव ञकारका स्वरूपका विषयमा तल केही लेखिन्छ ।

ञकारको उच्चारणस्थान (कठोर) तालु[45] हो, करण जिउराको टुप्पाको माझाको बीचको भाग हो[46] । तालुमा व्याप्त टाँस्सिएको जिउराको उपर्युक्त मध्यभागलाई बलै छुट्याउने गरी सास वाहिर निकालेर ञकारको उच्चारण गरिनु पर्छ,[47] यसको उच्चारण गर्दा अलिकति सास नाकका पुआलहरूलाइ खोल्दै नाकबाट पनि निस्कन्छ;[48] यसको उच्चारण गर्दा स्वरयन्त्रमा स्वरतन्त्रीहरू तन्कन्छन् र स्वरयन्त्रको छिद्र सानो हुन आउँछ;[49] स्वरतन्त्रीमा कम्प हुनाले नादरूप ध्वनि उत्पन्न हुन्छ;[50] छकार झकारको उच्चारण गर्दा भन्दा ञकारको उच्चारण गर्दा थोरै सास वाहिर आउँछ[51] ।

यो त ञकारको उच्चारण गर्दा काममा आउँने शरीरावयवहरूको र तिनको र सासको व्यापारको वर्णन भयो; ती कुराहरू त ञकार हैनन्; ञकारको स्वररूप अर्थात् श्रुति (sound) कस्तो हो ? कुन् हो ?

यस प्रश्नको उत्तर दिन सारै सजिलो छैन । तथापि जो सकेको प्रयत्न गरिन्छ । 'याच्ञा' यस पदको संस्कृतको प्रचलित उच्चारणलाइ र भिक्षुहरुको 'अमत्तञ्ञुं' इत्यादि पदको उच्चारणलाइ प्रामाणिक मान्ने हो भने ञकारको श्रुति यँकारको समीपको तर स्पर्शश्रुति (plossive sound) मान्न पर्छ; किन भने ञकार स्पर्शवर्ण मानिन्छ [52]। पुराना नेपालीका 'चह्राञ।' इत्यादि लिखित प्रयोगले पनि ञकारको श्रुति यँकारको जस्तै मानिएको कुरा सूचित गर्छ । यज्ञ, प्राज्ञ इत्यादि पदहरुका 'यग्यँ' 'प्राग्यँ' इत्यादि प्रचलित उच्चारणबाट पनि ञकारको श्रुति यँकारको समीपको थियो कि भन्ने कल्पना हुन्छ । प्राचीन आचार्यहरुको वर्णहरुको वर्गविभाग गर्ने आधार स्थानकरणादि [53] देखिएकाले श्रुतिमा नकारै जस्तो भए पनि स्थानकरणादिका भेदले मात्र नकारभिन्न ञकार मानिएको हो; ञकारको श्रुति त नकारको श्रुतिको समीपको नै हो भन्ने कल्पना पनि हुन सक्छ; यस कल्पनाको समर्थन गर्न आधुनिक वैदिकहरूमा र संस्कृतज्ञहरूमा प्रचलित अञ्चल, काञ्चन, चञ्चल इत्यादि उच्चारण अगि सार्न सकिन्छ । त्यस्तै 'आज्ञा' इत्यादिका 'आद्न्या' इत्यादि मराठी उच्चारणहरु सुनेर पनि ञकारको श्रुति नकारको श्रुति जस्तै थियो भन्ने कल्पनालाई अरु पनि केही वल मिल्छ । तथापि श्रुतिमा वैलक्षण्य नभैकन स्थान करणादिका भेदका दृष्टिले मात्र पनि कुनै कुनै वर्णहरुमा (अर्थात् नकारमा र ञकारमा अथवा यँकारमा र ञकारमा) वर्णभेदको कल्पना गरिएको थियो भन्ने मान्न सकिंदैन; किन भने प्रश्न विश्न इत्यादिमा

पनि तालव्य शकारका प्रभावले नकारमा पनि केही तालव्यता आउनु स्वाभाविक छ, तथापि श्रुतिमा परिवर्तनै भने नहुने हुँदा आचार्य पाणिनिले एउटा अपवादसूत्र[54] नै बनाइ त्यहाँका नकार ञकार हुन नजाने कुरा सूचित गरेका छन्; यसबाट श्रुतिमा फरक नभइकन केवल स्थानकरणका भेदले मात्र पनि वर्णभेद मानिन्थ्यो भन्ने कुरा खण्डित हुन्छ। "तस्मात् स्थानाभिघाताद् ध्वनिरुत्पद्यते आकाशे, सा वर्णश्रुतिः, स वर्णस्यात्मलाभः"[55] (अर्थ–स्थानमा हुने [वायुको] त्यस ठोकाइले आकाशमा ध्वनि उत्पन्न हुन्छ, त्यही ध्वनि वर्णको श्रुति [Sound of the letter] हो, त्यही वर्णको स्वरूपप्राप्ति हो) भनिएबाट पनि वर्णको स्वरूप त्यसका श्रुतिमा नै आधृत हुने कुरा देखिन आएकाले पनि श्रुतिमा भेद नभइकन पनि स्थानकरण भेदले मात्र पनि वर्णभेद मानिन्थ्यो भन्ने कुरा खण्डित हुन्छ। स्थानकरणादि-भेद श्रुतिभेदका सामान्य हेतुहरु हुन् भन्नुमा मात्र उपर्युक्त त्रिपन्नौं टिप्पणीका वाक्यहरुको तात्पर्य बुझिन्छ; वर्णभेदमा मुख्य हेतु त वर्णवर्णको श्रुतिमा भेद नै हो भन्ने कुरा निस्सन्देह छ। तसर्थ संस्कृतमा 'पञ्च' शब्दका अनुनासिक व्यञ्जनमा र 'दन्त' शब्दका अनुनासिक व्यञ्ज-नमा पनि श्रुतिमा भेद अवश्य थियो भन्ने देखिन्छ। ञकारको नकार विलक्षणत्व ञकारदेखि स्वर पर हुँदा अत्यन्त स्पष्ट हुन्थ्यो र यस्तो ञकार श्रुतिमा यँकारको समीपको हुन्थ्यो; ञकारदेखि च, छ, ज, झ, श पर हुँदा भने ञकारको नकारविलक्षणत्व त्यति प्रकष्ट हुन्थेन र यस्तो ञकार श्रुतिमा नकारको समीपको सुनिन्थ्यो भन्ने कुरा 'याच्या', 'अञ्चल' इत्यादिका आधुनिक वैदिकहरुमा र संस्कृतज्ञहरुमा प्रचलित उच्चारणबाट अनुमान गर्न सकिन्छ।

ञकारको इतिहासको र स्वरूपको यति ज्ञान भए पछि, अब वर्तमान नेपाली भाषाका उच्चारणमा ञकार पाइन्छ कि पाइदैन भन्ने कुरामा विचार गर्नु सजिलो पर्ला। स्वर पर भएका ञकारहरु आधुनिक नेपालीमा पाइदैनन्; पुराना लेखाइका 'ञाहाँ' 'मैञा' इत्यादिका ञकारहरू आधुनिक उच्चारणमा अनुनासिक अन्तस्था यँकारकै रूपमा पाइन्छन्; किन भने ती ईषत्स्पृष्ट र जिउराको मध्यभागका प्रान्तहरुले कठिन तालुका दाहिने र देउरे छेउमा अलि अलि छोइ उच्चारण गरिन्छन्। स्वर अव्यवहित पर भएका अरु कुनै पनि ञकार नेपालीका आधुनिक उच्चारणमा पाँइदैनन्। 'पञ्चायत', काञ्छो 'मञ्जन', 'झञ्झट' इत्यादिको संयुक्त अनुनासिक व्यञ्जन भने ञकार हो कि नकार हो भन्ने निर्णय गर्नु अल्लि गारै छ; यस व्यञ्जनको र नकारको श्रुतिमा भेद पाउन सामान्य शिक्षितका लागि अत्यन्त गारो छ; तथापि स्थान करणमा भने नकारमा र यस व्यञ्जनमा स्पष्ट भेद छ, यो कुरा शिक्षाशास्त्रका विषयहरुको सामान्य परिचय पाएको व्यक्ति आँफै थाहा पाउन सक्छ; सामान्य शिक्षित व्यक्ति र अशिक्षितै भए पनि अलिकति चलाख व्यक्ति पनि आर्को बुझेको व्यक्तिले बुझाए पछि यो भेद सजिलै बुझ्न सक्छ। यो व्यञ्जन तालव्य र स्पर्श छ। अल्लि गैरिएरै विचार र अभ्यास गरेमा 'पञ्च'-को र 'दन्त'-को अनुनासिक व्यञ्जनको श्रुतिमा पनि भेद पाउन सकिन्छ। अत एव मुख्यतया स्थान-करणका भेदका आधारमा र श्रुतिको नजानिदो भेदका आधारमा पनि चवर्गका अरु वर्ण पर भएको ञकारको नेपालीको वर्तमान उच्चारणमा अस्तित्व मानेमा यस मान्यतालाइ पूर्णतया अवैज्ञानिक अथवा युक्तिरहित भन्न सकिदैन। मेरा विचारमा महाराष्ट्री प्राकृतमा पनि यस्तै रूपमा रहेका श्रुतिलाइ ञकार मानिन्थ्यो भन्ने कुरा आउछ। नेपालीको परम्परागत वर्णमालामा गोसिङ्गे ञ-लिपि उपस्थित भएकाले र

चवर्गकावर्णहरु पर भएका नकारजस्ता सुनिने अनुनासिक व्यञ्जनहरू चवर्गका पञ्चम वर्ण हुन् र तिनलाइ गोर्सिङ्ङे ञ-लिपिले सङ्केतित गर्न पर्छ भन्ने निरपवाद नियम मान्दा नेपालीका लेखाइमा धेरै जटिलता पनि नआउने हुनाले, अनि फेरि, कतै संस्कृतका शब्द भनेर पञ्चायत इत्यादिमा उस्तै श्रुतिका लागि ञकार लेख्ने र कतै फेरि नेपाली शब्द भनेर उस्तै श्रुतिका लागि 'पन्च' 'पन्जा' 'हुन्छ' इत्यादिमा नकार लेख्ने भन्ने रायल- नेपाल- एकेडेमीको नेपाली शब्द– कोशको नियम [56] मान्दा नेपालीका लेखाइमा अनावश्यक रूपमा बढ्न जाने जटिलता र एउटै भाषामा प्रयुक्त शब्दलाइ पनि संस्कृतको र अरु भाषाको भनी भाषाका सामान्य प्रयोक्ताले पनि केलाइ रहन पर्ने झञ्झट पनि घट्न जाने हुँदा चवर्गसित संयुक्त भएको पञ्च इत्यादिको जस्तो नकारजस्तो सुनिने अनुनासिक व्यञ्जनलाइ मुख्यतया स्थान-करणका भेदका आधारमा र नजानिदो श्रुतिभेदका आधारमा पनि नकारभन्दा पृथक् वर्ण चवर्गको पञ्चम वर्ण मान्नु नै उचित देखिन्छ। यसो भन्दैमा श्रुतिमा वैशिष्टय कत्ति नभएका तर स्थानकरणमा वैशिष्टय भएका 'घल्चा', 'खाल्टो' इत्यादिका लकार जस्ता सबै वर्णहरूका निमित्त छुट्टाछुट्टै लिपिको कल्पना गर्न पर्ने आपत्ति उठाउन भने सकिन्न, किन भने आधु-निक नेपालीमा ञकारको अस्तित्व मान्ने पक्ष परम्पराको, नेपाली वर्णमालामा गोर्सिङ्ङे ञ-लिपि भएको कुराको र नकारको श्रुतिमा र चवर्गको वर्ण पर भएका नकारजस्तो सुनिने अनुनासिक स्पर्श व्यञ्जनका श्रुतिमा भएको नजानिदो भेदको समेत आधारमा मानिएको हो ॥

टिप्पणी

1 "सजिलोको निंती लंठा झंझट आदिमा अनुस्वार दिन पनि सकिन्छ।" –संक्षिप्त नेपाली कोश, ने. भा. प्र. स. (२००७), नियम।

2 (क) ङ्, ञ्, ण्, न् वा म् को सट्टा यो चिह्न (डिको माथि एक थोप्लो) दिए पनि हुन्छ।"– ने. स. व्या., ने. भा. प्र. स. (२०१९), पृ. ४।

(ख) ने. भा. प्र. स. को उक्त व्याकरणको पनि आधारभूत ग्रन्थ मद्धयचन्द्रिकामा यस्तो कुरा पाइन्छ—"भाषामा संस्कृतबाट आएका शब्दमा प्रायः यही बमोजिम (संस्कृतका नियम अनुसार ङ् ञ् ण् न् म् नै र अनुस्वारै), अरु भाषाको शब्दमा यही बमोजिम वा सबैमा अनुस्वारै गर्ने पनि चलन छ।"— (दशम संस्करण), पृ. ६।

3 श्री मनकामनाका ढोकामाथि श्री ५ पृथ्वीनारायणको ताम्रपत्र [संवत १८२०], इतिहास प्रकाश, अङ्क १, पृ. ४८।

4 श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको दिव्योपदेश, तेस्रो 'उप्रान्त' पछि; भयपत्री (२०२६) पृ. २०।

5 उहीँ, पृ. २१; चौथो 'उप्रान्त' पछि २ पल्ट, पृ. २२।

6 उहीँ, पृ. २२, पाँचौ 'उप्रान्त' पछि, पृ. २३।

7 उहीँ, छैटो 'उप्रान्त' पछि, पृ. २४।

8 उहीँ।

9 उहीँ।

10 उहीँ ।

11 श्री अभिमान सिंहको र श्रीपासध भँडारिको पत्र, [संवत् १८३०], इतिहास प्रकाश, अङ्क १, पृ. १३, (३ पल्ट) ।

12 इतिहासप्रकाश, अङ्क १ पृ. ४९, स्तम्भ २, "श्री दुर्गासहायः" पछि पङ्क्ति ४ ।

13 किरातस्थिति (संवत् १८९४), इ. प्र. अङ्क १ पृ. ७७, स्तम्भ २ ।

14 उहीँ ।

15 श्री ५ महाराजाधिराज सिंहप्रतापसाहका समयको सैनिक इतिहास (संवत् १९१४), सयपत्री, पृ. ५१ ।

16 मोतीराम भट्ट (१९३०-५३), सयपत्री (२०२६), पृ. ५६ ।

17 उहीँ ।

18 उहीँ, पृ. ५७ ।

19 कुलचन्द्र गौतम, परेबावाट पायेको शिक्षा, सयपत्री (२०२६), पृ. ७२ ।

20 चन्द्रिका, प्रथम-द्वितीय-प्रकाश, पृ. १२१ ।

21 उहीँ, पृ. १५२ ।

22 उहीँ ।

23 उहीँ, पृ. २०२ ।

24 चन्द्रिका, तेस्रो प्रकाश, पृ. २०२ ।

25 उहीँ ।

26 मध्यचन्द्रिका, (दशम संस्करण, २०२६), पृ० ६।

27 नेपाली सजिलो व्याकरण, (पाँचौं पटक, २०१९), पृ० ४।

28 नेपाली शब्द-कोश, प्रस्तावना, पृ० ११।

29 ध्वनिप्रक्रिया र केही ध्वनि सिद्धान्त, नेपाली व्यञ्जनहरूको तालिका, पृ० ३१।

30 अनुस्वार श्रुतिको यथार्थ परिचयका निमित्त पाँचौ परिशिष्ट पढ्नोस् ।

31 नेपाली सजिलो व्याकरणमा शिरबिन्दुलाई ङ-ञ-ण-न-म-श्रुतिको पनि चिह्न मानिएको छ; उक्त पुस्तकको (पाँचौ संस्करणको) चौथो पृष्ठ हेर्नोस् ।

32 "हाम्रो यो व्याकरणमा छापाका अनुरोधले अनुनासिक लेख्दा प्रायः शिरबिन्दु नै दिएको छ।" भनी चन्द्रिकाकारले शिरबिन्दुलाई अनुनासिकताको पनि चिह्न मानेकाछन्; चन्द्रिका (प्रथम द्वितीय प्रकाश) को पाँचौ पृष्ठ पढ्नुहोस् ।

33 पिशल्ले वनाएको कम्प्यारटिव् ग्रामर अव् द प्राकृत् ल्याङ्ग्विजिज्-को १७० सङ्ख्याको प्रघट्टक हेर्नोस् ।

33 (ख) ध्वनिप्रक्रिया र केही ध्वनि सिद्धान्त, (पुस्तक-संसार, विराटनगर, २०२७), पृष्ठ ३१

33 (ग) ध्वनिप्रक्रिया र केही ध्वनि सिद्धान्त, भूमिका, पृ० ५।

34 ध्वनिप्रक्रिया र केही ध्वनि सिद्धान्त, पृ० ३१

35 नेपाली भाषा र व्याकरण (साझा प्रकाशन, २०२७), पृ० १७।

36 उहिं, पृ० ३९-४०।

37 याच्ना पद वेदमा तल सङ्केतित स्थानमा आएको छ-काठ ७,४; क ५,३; तै १,५,७,४।

38 ती जकार र चकार पूर्वस्वरका अङ्ग हुन्छन् भन्ने कुरा तैत्तिरीय-प्रातिशाख्यका "परेण चासंहितम्" (२१-५) भन्ने सूत्रवाट पनि वुझिन्छ ।

39 अष्टाध्यायीका ३-२-५७, ६५, १४६, १५४; ३-३-१६, ११०; ३-४-२५; ४-१-८६, ९५, ९८,१०५, ११० इत्यादि सूत्रहरू हेर्नोस् ।

40 धम्मपद, यमकवग्गो, ८ ।

41 "यपि तद्वर्गान्तः । यपि परतो विन्दुस्तद्वर्गान्तो वा भवति । सङ्का, सङ्घो, अङ्को, अङ्गं, सञ्चरइ, सण्ढो, सन्तरइ, सम्पत्ती ।"-प्राकृतप्रकाश, ४-१७ ।

42 पिशलको कम्प्यारटिव् ग्रामर् अव् द प्राकृत ल्याङ्ग्विजिज्, प्रघट्टक २७४ ।

43 सिद्धहेमचन्द्र शब्दानुशासन, ८-४-३०३, ३०५, (स्वोपज्ञ वृत्तिसहित)

44 उही ८-४-३९२ ।

45 "इचुयशास्तालव्या":- आपिशलशिक्षा, (संवत् २०२४), स्थानप्रकरण सूत्र ७ ।

46 "जिह्वामध्येन तालव्यानाम्"- उही, करणप्रकरण, सूत्र ५ ।

47 "तत्र नाभिप्रदेशात् प्रयत्नप्रेरितः प्राणो नाम वायुरूर्ध्वमाक्रमन्नुरः प्रभृतीनां स्थानानामन्यतमस्मिन् स्थाने प्रयत्नेन विधार्यते, स विधार्यमाणो वायुः स्थानमभिहन्ति; तस्मात् स्थानाभिघाताद् ध्वनिरुत्पद्यते आकाशे, सा वर्णश्रुतिः, स वर्णस्यात्मलाभः ।", "तत्र ध्वनावुत्पद्यमाने यदा स्थानकरणप्रयत्नाः परस्परं स्पृशन्ति सा स्पृष्टता ।" -उही, नाभितलप्रकरण, सूत्र १,२,।

48 ञकार अनुनासिकवर्ण मानिन्छ; अनुनासिकताको हेतु तैत्तिरीय प्रातिशाख्यमा यो दिइएको छ- "नासिकाविवरणादानुनासिक्यम्" (२-५२) अर्थात् कुनै वर्णको उच्चारण गर्दा नाकका छिद्रहरु सासले खोल्नाले तिनमा अनुनासिकता आउछ ।

49 "[वर्गाणां] तृतीय चचुर्थपञ्चमाः सानुस्वारान्तस्थहकाराः संवृतकण्ठा नादानुप्रदाना घोषवन्तः ।"-चान्द्रवर्ण सूत्र-३४ ।

50 "तत्र यदा कण्ठविलं संवृतं भवति तदा नादो जायते ।"

—आपिशलशिक्षा, नाभितल प्रकरण, सूत्र ९ ।

51 [क] "प्रथमतृतीयपञ्चमा अन्तस्थाश्चाल्पप्राणः ।"

—चान्द्रवर्ण सूत्र, ३२ ।

[ख] "अल्पे वायौ अल्प्राणः ।"-आपिशलशिक्षा, नाभितलप्रकरण, सूत्र १७ ।

52 "कादयो मावसानाः स्पर्शाः ।" -पाणिनीयशिक्षा, (वृद्धपाठ) वाह्य प्रयत्नप्रकरण, सूत्र ८।

53 [क] "तत्र स्थानकरण प्रयत्नेभ्यो वर्णास्त्रिषष्टिः ।"

-आपिशल शिक्षा, उपक्रम, सूत्र ४।

[ख] "अनुप्रदानात् संसर्गात् स्थानात् करण विन्ययात् ।
जायते वर्णवैशेष्यं परीमाणाच्च पञ्चमात् ॥"

तैत्तिरीय प्रातिशाख्य, अध्याय २३, सूत्र २।

54 "शात्"- अष्टाध्यायी, ८-४-४४।

55 आपिशल शिक्षा, नाभितल प्रकरण, सूत्र १।

56 नेपाली शब्द-कोश (रायल नेपाल एकेडेमी, संवत् २०१९) प्रस्तावना, पृ०११।

ह्राम्रो भन्नु-

आधुनिकता स्वाभिमानी प्रत्येक युवक-युवतीको आकषणको केन्द्र हो, हरएक प्रतिभाशालीहरूको अभिव्यञ्जनाको कसी हो। आगो र खेतीको आविष्कार हुनु कुनै युगको आधुनिकता भए, फलामका हतियारबाट काम लिन सक्नु अर्को युगको आधुनिकता थियो। परमाणुको चिरफार र अन्तरिक्षको भेद खोतल्नु आजका (२०२८ चैत्रका) बैज्ञानिकहरूको आधुनिकता भए, जीवनको बाध्यता र व्यर्थता नास्तिक लेखक जगत्को आधुनिकतामा गनिएको छ।

बाध्यता र व्यर्थता आजका अनेक लेखकको लागि आयात सिद्धान्तको रूपमा छ। तर जो नेपाल र भारतको दर्शनको इतिहासबाट परिचित छन्, उनको लागि जीवनको अनित्यता, विवशता र शून्यवाद हजारौं हजारौं वर्षअगिदेखि चलिआएकै सिद्धान्त हो। विषय-वासनासित ह्राम्रो संबन्ध पानीसित कमलको पातको जस्तै हुनुपर्छ, अनासक्ति योग नै जीवनको सबैभन्दा फराकिलो राजपथ हो भन्ने घोषणा त्यसैले बारम्बार हुँदै आएको थियो र छ।

एउटा बंगलामा आफू बसेर एक दुइटा बंगला बहालमा दिने आजका (सभ्य ?) नेपालीको अभिलाषा छ। अभिलाषाको यो आधुनिक रूप अधिकांश नेपालीको लागि सुहाउँदो तथा संभाव्य भए त बाध्यता र व्यर्थतालाई विदेशकै दर्शन ठानेर बिर्सिदिऊँ पनि भन्न हुन्थ्यो। तर "क" ले एउटा बंगला खडा गर्दा अरू दश घरको जग खलबलिन्छ, दुई-चार परिवार विदेशिन्छन्, राष्ट्रिय नैतिकमन्दिरको एउटा गारोमा प्वाल पर्छ भने अभिलाषाको त्यस्तो आधुनिकतालाई अभिशाप ठान्ने हो कि वरदान ह्राम्रो निम्ति विचारणीय विषय बन्छ।

प्रज्ञाका नियम

१. 'प्रज्ञा' प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको मुखपत्रको रूपमा प्रत्येक तेस्रो महीनामा निस्कन्छ।

२. यस पत्रिकामा निम्नलिखित विषय र प्रकारका लेखहरू प्रमुख रूपमा रहनेछन्-

क) नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका गतिविधि र तिनका उपलब्धि-सम्बन्धी लेख।

ख) साहित्य, संगीत, कला, संस्कृति र ज्ञान-विज्ञान-सम्बन्धी अनुसन्धान तथा सिद्धान्तका लेख।

ग) चर्चा र निर्णय, भाषा र व्याकरण, इतिहास र अनुसन्धान-सम्बन्धी विषयका चर्चा तथा त्यस विषयमा प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट प्रतिपादित या स्वीकृत निर्णय-सम्बन्धी लेख।

घ) शब्द-परिवार—कुनै एक विषयका सम्पूर्ण शब्दका अर्थ र प्रयोग सम्बन्धी लेख।

३. 'प्रज्ञा' मा प्रकाशनार्थ पठाइने रचना फूलस्केप साइजमा प्रशस्त किनारा छोडी फराकिलो पंक्तिमा कागतको एकातिर मात्र शुद्ध र सफासित लेखिएको वा टाइप गरिएको हुनुपर्छ।

४. अस्वीकृत रचना फिर्ता नपठाइने कुरा ध्यानमा राखी प्रकाशनार्थ पठाइएका रचनाको प्रतिलिपि लेखकले आफूसँग राख्नु बढिया हुनेछ।

५. अन्यत्र कतै प्रकाशित वा प्रकाशनार्थ पठाइएका रचना 'प्रज्ञा' को निम्ति कृपया नपठाइयून्।

६. 'प्रज्ञा' मा प्रकाशित रचनाको निमित्त केही पारिश्रमिक दिइनेछ।

७. पहिलो पटक रचनाका साथ आफ्नो संक्षिप्त परिचय पठाउनुहोला।

८. अनुदित रचना पठाउँदा मूल लेखकको संक्षिप्त परिचय पनि पठाउनु वाञ्छनीय छ।

मुद्रकः— प्रज्ञा-मुद्रण, कमलादी, काठमाडौं। फोन नं. ११२८३